هذا العدد

انعقد المؤتمر الثالث للكتاب الافريقيين الاسيويين فى بيروت خلال الأسبوع الأخير من شهر مارس (آذار) ليدور البحث فيه حول قضايا التحرر الوطنى وكيف انعكست على الأدب فى أقطار هاتين القارتين المناضلتين ، وحول ما ينبغى أن يتخذ من وسائل لمقاومة التغلغل الثقافى الذى يجيد المستعمرون اليوم ان يستخدموه أداة للغزو بعد أن فشلت أداة السلاح ، لهذا رأت مجلة الفكر المعاصر ان تبدأ عددها هذا بقسم تخصصه لمقالات تصور الاتجاه العام الذى ساد جو المؤتمر ، أما المقالة الأولى فهى توضيح وتأييد للمبدأ الذى انتهى اليه المؤتمرون وهو ضرورة أن يلتزم الكاتب فى افريقيا وآسيا الكتابة فى أخطر القضايا التى تصادف أمته فى هذه المرحلة التحولية التى تنتقل خلالها هاتان القارتان من العبودية الى الحرية ، ومن التبعية الى الاستقلال ، فلم يعد يجوز أن تكون ألسنة النار مشتعلة فى القلوب وفى النفوس بمثل هذه الحرارة التى هى مشتعلة بها ثم ينعزل الكاتب ليمتع نفسه وقارءه بفن قد يصدر مثله فى اى عصر واى مكان ؛ نعم ان أصول الفن لا مناص من احترامها ومراعاتها وكى يكون الفن فنا على الاطلاق ، ولكن هذه الأصول نفسها لا تشترط موضوعا بعينه واذن فلا تناقض بين فن رفيع وموضوع هادف نحو تكوين أمة حرة جديدة ، ثم يتلو هذه المقالة العامة مقالة خاصة عن فكرنا العربى المعاصر وكيف لبث طوال قرن كامل لا يعرف لنفسه قضية أهم من قضية التحرر من وطأة المستعمر مهما اختلفت الوسيلة فى يد هذا الكاتب أو ذلك ، وان كاتب هذا المقال ليقسم الطريق التى سار عليها المفكرون والأدباء فى مناهضتهم للمستعمر ثلاث مراحل ، فمرحلة أولى تقع منذ الاحتلال البريطانى الى قيام الحرب العالمية الأولى كانت فيها مقاومة المستعمر تظهر فى صورة مباشرة صريحة ، ثم مرحلة ثانيـــة تقع بين الحربين كانت فيها جهود المفكرين منصرفة الى التنوير العقلى والاثارة الوجدانية مما عساه أن يحفز الناس نحو الحرية فى شتى جبهاتها وعلى مختلف معانيها من حرية سياسية الى حرية فى الفن وفى الأدب وفى التفكير وفى الحياة الاجتماعية ، وأخيرا تجىء مرحلة ثالثة يقع التمهيد لها ما بين الحرب الثانية وقيام ثورة يوليو ، ثم تظهر بكل عنفوانها فى أعوام الثورة ، وأهم ما يميزها محاولة لاقامة بناء جديد ، فاذا كانت المرحلتان الأوليان سلبيتين فى حركة المقاومة ، فهذه المرحلة الثالثة ايجابية بناءة ، ويتلو ذلك مقالة ثالثـــة فيهـا صورة مفصلة لبعض أحداث المؤتمر وما تعرض له وما جرى فيه وما انتهى اليه من توصيات .

بعد هـــذا كله يدخل القارىء فى باب التيارات الفلسفية ليقرأ مقالتين أولاهما عن أزمة الاعتقاد فى عصر العلم كما تناولها الفيلسوف الفرنسى المعاصر جاك ماريتان ، وهو فيلسوف ذو نزعة انسانية لم تعجبه الحياة الفكرية فى عصرنا لما أخـــذ يسودها من قيم لا انسانية نتجت عن العلم وتطبيقـــاته دون النظر الى حاجات الانسان النفسية ، كأنما هذا العلم قد خلق ليسود الانسان لا ليكون مطية له ، وقد ركز الفيلسوف مصادر النكسة فى ثلاث نظريات عملت على خلق الجو الذى نعيش فيه اليوم ، وهى نظرية التطور عند داروين ، والماركسية ونظرية التحليل النفسى عند فرويد ، على أن هذه النظريات لو أحسن فهمها وأجيد استخدامها لما انتجت هذه الأزمة التى باعدت بين الايمان من جهة وبين الحياة العلمية من جهة أخرى . وأما المقالة الثانية فى باب التيـــارات الفلسفية فهى عن الفيلسوف الأسبانى أونامونو فى نظرته الى الحياة ، وهى نظرة تتميز أول ما تتميز بالكفاح لمناهضة كل أوجه النقص التى تشوب الحياة الانسانية كما هى قائمة اليوم ، فهو فيلسوف ملتزم يعبر عن الجيل الراهن أصدق تعبير ، ويطالب أسبانيا بما يطالب به كل بلد ناهض فى عصرنا وهو أن تحتفظ بطابعها القومى المميز الى جانب الافادة من الحضارة الأوربية المعاصرة .

ويأتى بعد ذلك بب الأدب ونقده ليجد فيه القارىء ثلاثة موضوعات ، أولها عن الشعر العربى فى يومنا هـــذا ، وكيف يتخذ منه الشعراء سلاحا فى معركة التحرير التى نشنها اليوم وفى هذه المقالة يدعو الكاتب الناقد الى ضرورة أن يجىء أدبنا أدب قوة لا أدب ضعف ، وأن يجىء هذا الأدب مطبوعا بالطابع القومى لأن من ينشدون فنا لا وطن له سرعان ما يجدون أنفسهم بلا فن ولا وطن . وأما المقالة الثانية فى هـــذا الباب فهى عن غادة السمان وأزمة القصة القصيرة ، وكيف أن النغمة الغالبة على انتاج الجيل الكاتب فى بيروت هو القصة القصيرة ، فى الوقت الذى يعانى فيه هذا الفن أزمة وانحسارا فى انتاج الجيل المصرى من الكتاب ، وكاتب هذا المقـــال اذ يناقش المجموعة الأخيرة للأديبة الشابة غادة السمان يلقى أضـــواء قوية ناصعة على حقيقة هذه الأزمة من ناحية وعلى فن هذه الكاتبة الطليعية من ناحية أخرى .

والمقالة الثالثة والأخيرة فى هذا الباب فهى عن ظاهرة العنف فى الأدب المعاصر كما تتبدى فى أدب نورمان ميللر الذى يجد العنف ظاهرة من ظواهر العصر لابد من تصويرها لمقاومتها ، فقد عملت الحضارة الحديثة على كبت التلقائية فى نفوس الناس ، وعلى ضبط حواسهم وتقنين حياتهم فلم يسع الفرد أمام هذه الضغوط سوى أن ينفجر فى مظاهر العنف بمختلف أشكاله ، واذن فلابد من ثورة على أوضاع الحياة نفسها ليستقيم للناس سبيل الحياة الطبيعية الهادئة .

وهنا ينتقل القارىء الى دنيا الفنون ليقرأ مقالا عن هنرى مور رائـــد فن النحت فى عصرنا الحاضر ، وهو مقال يحلل فيه الكاتب عناصر الفن عند هذا الفنان وأساليبه وينابيعه وكل ما يتصل بانتاجه العظيم ، تحليلا نرى خلاله جوانب كثيرة مما يتعرض له الفنان المعاصر بوجه عام من مشـــكلات نفسية وقضايا عصرية يعيشها فنان اليوم .

ثم يتلو ذلك الفصل الذى نخصصه لتيار الفكر العربى ، وقد اخترنا فيه لهذا العدد أن نتحدث عن شاعرة ناقـــدة رائدة فى الشعر والنقـــد كليهما هى نازك الملائكة التى لعلها أن تكون بين المشتغلين بالنقد الأدبى عموما ونقد الشعر خصوصا أسبقهم جميعا الى محاولة تقنين حركة التجديد فى الشعر حتى لا تنطلق الحركة بغير زمام .

وأخيرا يجىء اللقـــاء الشهرى المعتاد لنلتقى فيه بطائفـــة من الكتاب والشعراء والأدباء ممن شغلوا حياتنا الثقافية فى هـــذا الشهر ، نلتقى بالشاعر السوفيتى الشاب ڤجينى يوڤتشنكو ، والمخرج المسرحى التقـــدمى بيتر بروك ، والمخرج السينمائى الايطالى روبرتو روســـيلليني ، والمخـــرج الفرنسى الـكبير روبير بريســـون ، ثم نلتقى بالـكاتب المصرى الـكبير نجيب محفوظ الفنان التشكيلى صالح رضا والكاتب الطليعى شوقى عبد الحكيم .

رئيس التحرير

مؤتمر
الكتاب
الافريقيين
والآسيويين

التزام الكاتب في إفريقيا وآسيا

أولا

السهم المسموم ناشب فى بدن الطعين ؛ سرى منه السم ، والسم ما يزال يسرى ؛ فماذا يصنع المصاب ، وماذا يصنع المهتمون بأمره ، الا ان يتعجلوا نزع السهم ، وأن يطهروا البدن المصاب ؟ أم تراهم يتركون السهم ناشبا ، والجرح نازفا ، حتى يتموا حوارا دارت بينهم اطرافه ، حول الشعرة كيف يشققونها ، والعنقاء أين يجدونها ، والسلحفاة فى كم من الزمن تقطع المسافة بين الأرض والسماء ؟

الحريق مشتعلة فى الدار ، اكلت من الدار بعضها ، وما تزال السنة النار ماضية تأكل بعضها الآخر ؛ فماذا يصنع للدار المحترقة ساكنوها ، وماذا يصنع الجيران الذين سرعان ما تمتد النار الى ديارهم جارا بعد جار ؟ ماذا يصنع هؤلاء جميعا ، الا أن يطفئوا الحريق بالماء ؟ أم تراهم يتركونها ترعى ، حتى يحسبوا حبات الرمل فى الصحراء كم عددها ، وكم موجة فى البحر تلطم صخر الشاطئ كل ساعة من ليل أو من نهار ؟

تلك هى الخواطر التى طافت برأسي ، عندما كنت فى **المؤتمر الثالث للكتاب من أفريقيا وآسيا** ، الذى اجتمع فى بيروت خلال الأسبوع الأخير من شهر مارس (آزار) ١٩٦٧ ، أستمع الى أحاديث الوفود الوافدة من أقطار هاتين القارتين ، كل ينبئ الزملاء بما يحدثه المستعمرون فى بلاده من بغى وطغيان ؛ فسهام المستعمرين المسمومة ناشبة فى ابداننا ، ونيران الجشع والطمع والاستهتار والظلم ، تمد السنتها المحمومة فى كل مكان ؛ **فماذا يكتب الكاتبون ان لم يفضحوا المستور من الجريمة ، وان لم يتعقبوا المفضوح منها حتى يستثيروا كل ذرة من طاقة فى انسان ، ويستنفروا كل نخوة من كرامة فى مستذل مغلوب** ؛ أم تراهم ينفضون أيديهم من هذا كله ، ليختلفوا فيما بينهم حول تجريدات من المبادئ والمعانى ، اختلافا ان دل على سعة اطلاع وحدة ذكاء ، فهو لا يدل على أنهم قد اكتووا بما اكتوت به الشعوب المكافحة المقاتلة فى قلب الميدان وفى صميم المعركة .



الكاتب جندى سلاحه الكلمة ، والجندى لا يقذف بسلاحه كيفما اتفق ، بل يسدده نحو اهداف مقصودة ، وهو مخطىء أو مصيب بالقياس الى تلك الأهداف : كم بعد عنها برميته وكم اقترب ، واهداف الكاتب قيم انسانية يسير بنفسه وبالناس نحوها : **الحق والخير والجمال ، الحرية والعدل والمساواة ، السلام والتعاون والاخاء ؛** ولو كان الناس يعيشون من ارضهم فى فردوس طوباوى ، لما بقى للكاتب من مهمة يؤديها الا ان يكون متعة مضافة الى سائر ما فى الفردوس من أسباب المتاع ؛ لكنهم يعيشون من ارضهم فى أرض دنيا ، مليئة بالشره والشر ، بالاعتداء والقسر ، بالتنازع والتقاتل والعراك ؛ وموهبة الكاتب هى فى ادراك ما خفى من هذه العوامل فضلا عما ظهر ، وواجبه الذى تلقيه عليه الموهبة ، هى أن يكشف للناس ما انكشف له ، فيظهر لهم ما خفى ، ويحلل ويشرح ما غمض وتعقد .

وانه لما يعيننا على وضوح الرؤية ، ان نتبادل الراى فيما هو هدف نجمع عليه ، وفى الوسائل التى عساها ان تؤدى بنا اليه ؛ ولقد كانت حصيلة الآراء فى المؤتمر الثالث خصبة غزيرة ؛ فمن الأهداف العامة التى طرحت ، مهمة واجبة الأداء على كتاب العالم الثالث ــ آسيا وأفريقيا ــ دون العالمين الأول والثانى ــ غربى أوروبا مع أمريكا والروسيا مع أنصارها ومؤيديها ــ ذلك أن أهداف الكتاب اختلفت فى كل من هذين العالمين ، ولابد كذلك من ان تختلف بالنسبة الى العالم الثالث ، والا فلو سار فى ركاب العالم الأول او فى ركاب العالم الثانى ، لكان ذيلا تابعا ولما استحق أن يكون عالما ثالثا قائما بذاته .

كانت المشكلة الرئيسية فى **مفهوم الحرية** عند الكاتب فى **العالم الأول** ، هى كيف يتخلص الناس من سوء التوزيع فى السلطة بين أفراد الشعب الواحد ، وكيف تقام الحواجز والقيود بحيث

يتعادل الناس في تلك السلطة ، فكان من ذلك نظام الديمقراطية بمعناها الليبرالي ، الذي يقوم على أساس الانتخابات لمن يمثلون الشعب بكل فئاته وطبقاته ؛ ومن اعجب العجب أن هؤلاء الذين حرصوا على أن تقسم السلطة بين افراد الشعب وهيئاته بما يشبه التساوي ، لم يوسعوا من نطاق هذا المفهوم نفسه ليشمل بقية العالم ؛ فلا عليهم ان يكونوا احرارا في بلادهم — بهذا المعنى الليبرالي — وطغاة خارج بلادهم ، كأن ذلك في انظارهم لا ينطوي على تناقض ؛ ولم يكن مفهوم التساوي في السلطة — حتى بين افراد الشعب الواحد — ليؤثر — في رأيهم — كثيرا او قليلا في تفاوت الناس في الثروة ، فلا يعنيهم ان يكون من الناس من يملك الكثير بلا عمل ، ومن لا يملك شيئا برغم ما يعانيه من كدح العمل ، ما دام الرجلان متساويين أمام صناديق الاقتراع يوم الانتخاب .

ثم كانت المشكلة الرئيسية في مفهوم الحرية عند **العالم الثاني** ، هي كيف تتم المساواة لا في السلطة فحسب ، بل في عائد العمل وجزاء الكفاح ؛ وقد ارتبطت السلطة السياسية عنده بالملكية والثروة ، ولم يعد هذان الجانبان منفصلين كما كانا عند العالم الأول ؛ اذ أخذ يتبين على ضوء التحليل أن السلطة السياسية في مجتمع هي لمن يملك وسائل الانتاج ، فاذا أريد للناس أن يتساووا في تلك السلطة ، فلا مفر من أن تؤول وسائل الانتاج الى يد الدولة ، ليصبح التفاوت بين الناس قائما على أساس واحد ، هو ما ينتجه الفرد محصولا لعمله .

لكن العالم الثاني بفكرته هذه عن الحرية ، كاد يقصر نفسه كذلك على حدود الشعب الواحد — من الوجهة العملية على الأقل ، ان لم يكن كذلك من الوجهة النظرية — فجاز عنده ان يعتدي شعب على شعب آخر ، ما دام للشعب الأول من القوة ما يسطو به على الشعب الثاني ؛ وها هنا تأتي الرسالة الكبرى التي يضطلع بها **العالم الثالث** — آسيا وأفريقيا — من اضافة جديدة جوهرية الى مفهوم الحرية ؛ فقد تصادف ان يكون هذا العالم الثالث مؤلفا من شعوب خضعت للمستعمرين من اوروبا بشتى اجناسهم : انجلترا وفرنسا وايطاليا والبرتغال وهولندا ؛ فماذا يجدي هذه الشعوب المغلوبة على امرها ، أن يتساوى الناخبون في بلاد مستعمريهم أمام صناديق الاقتراع ؟ وماذا يجديها أن يتساوى العاملون في العالم الثاني أمام الدولة المالكة لوسائل الانتاج ؟ ان مشكلتها الأولى هي أن تطرد المستعمر الجاثم على صدرها ؛ أيكون ذلك بالملاينة والمهادنة والملاطفة والمجاملة ؟ لقد جرب بعض هذه الشعوب وسائل كهذه فلم يزحزح من موقفه قدر أنملة ؛ **انه لا يكون الا بالثورة** .

وثار العالم الثالث ثورات تلاحقت حتى عمت أرجاء القارتين جميعا ، وهي ثورات فريدة في اهدافها بالقياس الى ما شهده التاريخ قبل ذلك من ثورات : **الثورة الانجليزية** في القرن السابع عشر ، **الثورتان الأمريكية والفرنسية** في القرن الثامن عشر ، **والثورة الروسية** في القرن العشرين ؛ ذلك لأن هذه الثورات جميعا قد استهدفت اما الحرية الليبرالية ضد حاكم مستبد ، أو الحرية الاقتصادية ضد اقطاعي مستغل ؛ وأما ثورات العالم الثالث ، فقد استهدفت هدفا جديدا ، وهو تحرير شعب من سطوة شعب ؛ وبهذا أضافت بعدا انسانيا جديدا الى مفهوم الحرية ، هو بعد من شأنه ألا يقصر هذا المفهوم على حدود البلد الواحد والأمة الواحدة ، بل يوسع من نطاقه حتى يضم الانسانية كلها في معيار واحد ؛ بعبارة أخرى ، أضافت الثورات في أفريقيا وآسيا الى قيمة الحرية اضافة في الكيف فضلا عن مجرد الاضافة في الكم ، فليس الأمر مجرد توسيع في رقعة الحرية مع احتفاظ الحرية بمعناها الأول أو بمعناها الثاني ، بل انه كذلك تغيير في الكيف بحيث يصبح معنى الحرية ألا يتسلط شعب على شعب ، بالاضافة الى المعنى الذي يكفل ألا يتسلط فرد على فرد داخل الأمة الواحدة — وبهذه الرسالة الفريدة يلتزم الكتاب في العالم الثالث .



ثانيا

اختلف العالمان — الأول والثاني — اختلافا مذهبيا ، فكل منهما يعيش في اطار فكري من مبادىء معينة ، قبلها لنفسه ، وكان الظن عند كليهما أنه لا حياة لمذهبه مالم يأخذ به الآخر ،

فالغرب يريد أن يقسر الشرق على قبول مبادئه ، والشرق يريد أن يقسر الغرب على قبول مبادئه ؛ وهكذا ظلت الحرب الباردة قائمة بين المذهبين نحو عشرين عاما منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، ثم أخذ الجانبان يميلان شيئا فشيئا الى **((المعايشة))** فى سلام ، كل فى مذهبه ؛ وظهر العالم الثالث المتحرر بثورته على المستعمرين ، فأحس بأن انتماءه الى أحد المذهبين يفقده شخصيته ، واذن فلابد له من وقفة ثالثة ، تحايد بين المذهبين ، دون أن تقف بسبب هذا الحياد مغلولة النشاط مقيدة الحركة ، **بل هو حياد ايجابى فعال** ، يسير بنشاطه وفعله نحو تحقيق المبدأ الأوسع والأعم والأشمل ، الا وهو مبدأ المساواة بين الشعوب ، الذى أسلفنا ذكره ؛ فحيثما ظهر على وجه الأرض شعب مغلوب على امره ، نفر العالم الثالث لمناصرته وتأييده ؛ ويزيد هذا الواجب وجوبا ، أن الشعوب المغلوبة تكاد تنحصر فى أفريقيا وآسيا ، أى فى حدود العالم الثالث نفسه ؛ ومن هنا بات محتوما على هاتين القارتين أن تتضامنا ، وبات محتوما على كتابهما أن يلتزموا هذا التضامن هدفا مشتركا .

فعلى أرضنا العربية ارتكبت — وترتكب — جنايات فى حق الشعوب وحرياتها ، هى أبشع ما شهده التاريخ من فظائع المستعمرين ؛ وهل شهد التاريخ كله جناية بلغت من الفكر ما بلغته الجناية فى اغتصاب فلسطين من أهلها ؟ ان الاستعمار فى صورته المألوفة ، هو أن يجثم المستعمر على صدر الشعب الذى يستعمره ، يستغله ويستبد به دون أن يزحزحه عن أهله وداره ؛ أما الاستعمار الذى حل بأرض فلسطين ، فقد حرم الشعب الذى هو ضحيته ، حتى من داره وأهله ؛ فما زال بينيها الشهداء طردا وتشريدا ، لتحل محلهم عصابة من حثالة العالم وشذاذه ، وكذلك تعترك على الأرض العربية : فى الجنوب العربى ، وفى الخليج ، وفى جنوبى السودان ، معارك بين الحق والباطل ؛ واذن فهناك اعتداء على مبدأ العالم الثالث — مبدأ حرية الشعوب — يستوجب أن يقف منه الكاتب العربى بصفة خاصة ، والكاتب الأفرو أسيوى بصفة عامة ، وكل كاتب حر أينما كان بصفة أعم ، موقفا ملتزما ، يناصر الشعب المكافح نحو حريته ، ويخذل المعتدى الدخيل الغاصب .

وظهر فى العالم الجديد مستعمر جديد — **هو الولايات المتحدة الأمريكية** — كان أيام عزلته رائدا للحرية ، ثم انقلب حين حطم حواجز العزلة ، عدوا لها ، وأخذت بصمات اجرامه تزداد مع الأيام وضوحا ، حتى أمام نفسه هو ، وقد بلغ ذروة البغى الغشوم فى حربه ضد ڤيتنام ، التى تبعد عن أرضه بمسافة هى نصف الكوكب الأراضى ؛ أين كان هذا الأخطبوط ، وفى أى القماقم نشأ وتربى حتى بلغ العنفوان مستورا عن الأنظار ؟ لقد عهدنا الاستعمار القديم — متمثلا فى انجلترا وفرنسا والبرتغال الخ — متدرجا على تاريخ طويل من عنف الى أعنف ومن قسوة الى اقسى ومن لعنة الى ألعن ، وأما هذا الاستعمار الجديد ، فقد خرج من قوقعته شيطانا كاملا فى اذاه وبغيه ؛ واذا كانت ڤيتنام اليوم ضحيته ، فماذا يمنع أى جزء آخر من آسيا وافريقيا وغيرهما من اجزاء الأرض أن يكون الضحية ذات يوم ؟ **واذن فهذا موقف يوجب على الكاتب الأفرو أسيوى أن يلتزم حياله مناصرة الشعب المكافح لاستقلاله وحريته ، وخذلان الشعب المعتدى المغرور .**

وفى أفريقيا معركة حامية بين شعوب انجولا وموزامبيق وغينيا المسماة بالبرتغالية وجزر الراس الأخضر ، معركة حامية بين هذه الشعوب وبين مستعمريها من البرتغاليين ، الذين كانوا من أول من وطئوا الأرض الأفريقية من المستعمرين ، وهم الآن يقفون وقفتهم العنيدة ليكونوا آخر من ينزح عن أفريقيا من هؤلاء المستعمرين ؛ لكنهم سيزاحون عنوة بفضل الجهاد العنيف الذى يجاهد به أبناء هذه الشعوب ؛ واذن فهذا هو موقف آخر يلتزمه الكاتب فى آسيا وافريقيا ، فيؤيد الشعوب المطالبة بحرياتها وبحقوقها الانسانية الأولية ، بقدر ما يناضل ضد البرتغال المستبدة الظالمة .

وما يزال المستعمرون القدامى والمستعمرون الجدد — ونحن نقترب من نهاية القرن العشرين — ما يزالون يقيمون حواجز **التفرقة العنصرية** ، التى يأباها كل ضمير حى ، وتأباها المدنية حتى وهى فى أدنى درجاتها ، وتأباها الفطرة السليمة ، ويأباها العدل وتأباها الكرامة الانسانية ، وكل قيمة عرفها الانسان منذ أول التاريخ ؛ ولكن المستعمر مع ذلك كله ما يزال يقيم حواجز التفرقة العنصرية ، حاسبا أنه يؤيد بها وجوده ويشد بها أزر سلطانه وسيادته ، كما هى الحال فى أفريقيا الجنوبية وفى روديسيا وفى زيمبابوى وغيرها ؛ وبهذا يجد الكاتب فى أفريقيا وآسيا موقفا يلتزمه فى أدبه ، محاربا هذه الرواسب الخسيسة التى خلفها السير الحضارى فى رءوس هؤلاء الطغاة ، وانه لما يشتد له عجبى أن أجد الهوة سحيقة بين المثل العليا التى يرسمها رجال الفكر والقلم حتى فى بلاد المستعمرين ، وبين ما يتبدى فى السلوك العملى كلما عرض للسالكين

موقف يقتضى تطبيق تلك المثل ولو الى حد محدود .

وان هذه الأمثلة كلها لتحتم على كتاب العالم الثالث ــ أفريقيا وآسيا ــ أن يخلصوا لرسالتهم الانسانية التى تستهدف ان يكون الكوكب الأرضى موطنا للانسان الحر بكل معانى تلك الحرية : بالمعنى الذى يجعل السلطان السياسى موزعا بين الناس توزيعا عادلا ، وبالمعنى الذى يجعل ثروة الأرض ونتاج العمل موزعا بين الناس توزيعا عادلا ، وأخيرا بالمعنى الذى يجعل لكل شعب ما لكل شعب آخر من حقوق ، وعليه ما عليه من واجبات نحو التقدم البشرى .



ثالثا

وللمستعمرين اليوم تجاه القارتين اسلوب غير احتلال الارض بالجنود ، لا اقول انه اسلوب جديد ، ولكنه ازداد ظهورا منذ الحرب العالمية الثانية ، ليعوض النقص الذى أصاب المستعمرين بعد طردهم من بلاد كثيرة فى آسيا وافريقيا ؛ فماذا يصنع هؤلاء المستعمرون وقد فقدوا من الشرق الأقصى الهند وباكستان واندونيسيا ، ومن الشرق الأوسط العراق ولبنان وسوريا ومصر والسودان ، ومن الشرق الأدنى ليبيا وتونس والجزائر والمغرب ، ومن أفريقيا معظم أجزائها ، ماذا يفعلون وقد فقدوا كل هذا الهيل والهيلمان الا أن يتسللوا الى القلوب والى العقول بما أرادوا أن يتسللوا به من شىء يشبه الأدب وشىء يشبه العلم وشىء يشبه الفن ، لعل هذه الأشياء كلها أن تصوغ لهم تلك العقول والقلوب على الصورة التى ارادوها لها ، وبذلك يستعبدون الأفريقى والأسيوى من داخله اذا فاتهم أن يستعبدوه من خارجه !

فبدأت حملات **الغزو الثقافى** تصطنع لنفسها المكر الشديد ، الذى يزين للناس سطحا يخفى وراءه السموم ؛ فلا على الغزاة أن يضموا الى اصواتنا أصواتهم ، حين ندعو انفسنا الى العودة الى تراثنا القديم والى مزج ذلك التراث بروح العصر ، حتى نضمن لأنفسنا بهذا المزيج طابعا شخصيا من جهة ، ومعاصرة نتغلب به على التخلف من جهة أخرى ؛ أقول ان الغزاة لم يكونوا من السذاجة بحيث يقاومون هذه الدعوة ، لأن مقاومتهم عندئذ ستكشف عن عدوانهم كشفا صريحا ؛ فمكروا ، وقالوا لنا : نعم ، عودوا الى التراث ، وسيروا نحو المعاصرة ، ولكن تراثكم ها نحن أولاء قد شرحناه لكم وأعطيناه التأويلات التى تقربه من نفوسكم وعقولكم ؛ ونعم ، كونوا عصريين ، ولكن العصرية لا تفهم فهما صحيحا الا اذا فهمت على أنها محاكاة الحياة فى أوروبا وأمريكا ؛ ولو طاوعناهم فى ذلك كله ، لحققنا لهم ما أرادوه بنا ، **واذن فواجب الكاتب فى آسيا وأفريقيا أن يتولى بنفسه شرح تراثه وتأويله ، وأن يكون لنفسه الصورة التى تضمن له التجدد والحيوية والتقدم والقوة .**

لقد استطاع المستعمرون خلال أعوام طويلة ، أن يوحوا الينا بأنهم هم الخالقون للحضارة ، وبأنهم هم المعيار لما يجوز وما لا يجوز ، ان اكلوا على نحو كان ذلك هو التمدن ، أو لبسوا على نحو كان ذلك هو التحضر ، أو تكلموا بلغة كانت تلك اللغة هى الثقافة ؛ أوحوا الينا بهذا كله ، حتى لنرى بلادا بأسرها فى افريقيا وآسيا لا تكتب بلغاتها ، وانما تكتب بلغات من استعمروها ، بل انا لنجد بلادا بأسرها ، أعاقها المستعمرون عن أن تكون لأنفسها لغة مكتوبة ، فظلت على لغاتها المنطوقة المسموعة ؛ ونجد عددا كبيرا جدا من الكتاب فى شتى اقطار القارتين ، لا سبيل أمامهم لنشر مايكتبونه الا بمعونةمنمستعمريهم ، وبديهيا والحالة هذه أن المعونة لا تعطى الا اذا جاءت المعانى على هوى المعين .

لقد حدثنا فى المؤتمر رجال عن بلادهم ، فعرفنا كم تعان الجامعات بأموال من هذه الدولة الاستعمارية او تلك ، شريطة ان تكون لها الكلمة ــ أو بعضها على الاقل ــ فى تسيير الدراسة ، وبخاصة فى العلوم الانسانية ، وعرفنا كم تعان دور النشر ، وكم يبذل للمؤلفين ؛ حدثنا كاتب شجاع من جنوب أفريقيا ، بلغة انجليزية رائقة فصيحة ، وبوضوح ذهنى ناصع ، فسألنا : **وماذا يكون البديل ؟** انني ــ هكذا قال ــ **تعلمت فى**

جامعات انجليزية ، ثم احترفت الكتابة ، فكتبت بالانجليزية ، وكلما فرغت من كتاب ، لم اجد أمامي سوى معونة امريكية او بريطانية لنشره ؛ وهأنذا اريد أن أعود الى بلادي من هذا المؤتمر ، مستغنيا عن معونة المستعمر القديم والمستعمر الجديد على السواء ، **فماذا تنصحونني بفعله اذا ما كتبت كتابا ؟** ودع عنكم مالم يعد في مستطاعي ان أصنعه في ثقافتي التي ركبت من ألفها الى يائها في معاهد اجنبية .. وكان لابد للمجتمعين من انحاء آسيا وأفريقيا ان يجدوا لهذا الكاتب — وأمثاله كثيرون — حلولا عملية ، ومن هنا جاءت التوصيات مشتملة على اقامة دار كبرى للنشر بأموال أفرو اسيوية ، تتولى نشر الكتب وترجمتها والتعريف بها ، كما تتولى اعانة الكتاب بالمال .

ان الواجب الذي يلتزمه الكتاب ، لابد من ارتباطه بالظروف القائمة ، فليس ما يجب اداؤه هناك ؛ ومن الظروف المعوقة في آسيا وأفريقيا أمية مرتفعة بين أبناء هاتين القارتين ؛ ولا مناص من أن تكون ازالة هذه الأمية جزءا من واجب الكتاب ، بشتى الوسائل ؛ فباستخدام الاذاعة والتلفزيون استخداما هادفا ، يمكن التوعية السريعة ، حتى نعوض جانبا من النقص الذي نشأ عن الأمية ، وذلك لا يمنع بالطبع ان يبذل الجهد المتصل في ازالة الأمية بمعناها المعروف ، أعني الجهل بالقراءة والكتابة ؛ ففي الكلمة من حيث هي رمز مكتوب ، وفي معرفة الانسان كيف يفك ذلك الرمز ، نقلة فسيحة ، لعلها هي النقلة التي أخرجت الانسان من طور الحيوانية الى طور الآدمية ، وان في ذلك لجانبا من معنى **أن في البدء كانت الكلمة .**



رابعا

هل يعقل أن يجد الكاتب العربي حوله جذبات قوية من الرجعية التي لا تزال ضاربة في الأرض بجذورها ، وأن يجد أمامه مجموعات كبيرة من الشعب العربي ما يزال المستعمر كاتما انفاسها ، وجزءا مقتطعا من الأرض العربية ليقدمه قاطع طريق الى قاطع طريق آخر منحة ؛ فمن لا يملك يعطي لمن لا يستحق .. هل يعقل أن يحاط الكاتب العربي بكل هذا ، ثم يحمل القلم ليكتب في غيره ؟ الحق ان الكاتب العربي والشاعر العربي في الأعوام الأخيرة قد اشتد به الوعي لما ينبغي ان يلتزمه من قضايا التحرر ، فتضافرت قصيدة الشعر مع المسرحية والقصة والمقالة والكتاب الباحث ، في الاضطلاع بهذا الواجب الأول ؛ ولقد حدثنا اعضاء الوفود العرب : من السودان ، ومن سوريا ، ومن لبنان ، ومن العراق ، ومن الجزائر ، ومن المغرب ، ومن الجمهورية العربية المتحدة ، ومن كل قطر من اقطار الوطن العربي ، ممن أتيح لأبنائه ان يوفدوا من يتحدث عنهم ، حدثنا كل هؤلاء عن مواكبة الأدب للأحداث ، وأفرحنا ما سمعناه ، ثم نطلب المزيد .

وهكذا فعل الوافدون من سائر بلدان آسيا وأفريقيا ، فسمعنا كيف تدور القصة في اليابان حول قضاياها الكبرى — التي هي قضايا الانسان كله — فقصة « **المطر الأسود** » تقص عن ضحايا هيروشيما ؛ وقصة « **الزاحفون على الأرض** » وقصة « **صوت الجنود الموتى** » تحمل في طياتها روح المقاومة العنيفة للرجعية ؛ وسمعنا النغمة نفسها من مندوبي القارتين جميعا ، مما يؤكد ان الطريق الذي بدأنا السير فيه — **طريق التزام الكتاب بقضايا التحرر والحرية** — لابد من السير فيه الى نهايته .



حركة المقاومة فى فكرنا العربى الحديث

١

لم يكد المستعمر البريطانى يمس الأرض العربية فى مصر (١٨٨٢) حتى انعكس حضوره على الأدب فى صور شتى من المقاومة ، يمكن تقسيمها من حيث الصفة الغالبة عليها ، **مراحل ثلاثا** ، كان للمقاومة فى كل مرحلة منها خاصة مميزة ، أما **المرحلة الأولى** فقد امتدت من لحظة الاحتلال الى نهاية الحرب العالمية الأولى ، جاءت المقاومة خلالها تنبيها مباشرا للناس أن يستيقظوا للخطر الداهم ، الذى أحاق بالوطن وبالعقيدة ، وأما **المرحلة الثانية** فقد امتدت خلال فترة ما بين الحربين ، وفيها أضيفت الى الأدب السياسى المباشر ، الذى اشتعل بالدعوة الى الحرية والاستقلال عقب الثورة الوطنية عام ١٩١٩ ، أقول انه قد أضيفت الى هذا الأدب السياسى المباشر خلال المرحلة الثانية ، بحوث فى الحرية من حيث هى كذلك ،

ان نهوض الادب شرط لازم للنهضة القومية وللحرية الوطنية ، وانه لا حرية ولا استقلال لانسان هانت عليه نفسه حتى ليعجز عن الشعور بها .

كان لسان الحال فى مجال الفكر والأدب ابان فترة التنوير والتمهيد ناطقا بانه اذا كان الغرب قد استبد بأرضنا ، فعلينا أن نتزود بعلمه وثقافته لنفل الحديد بالحديد .

ان أدب المرحلة الأخيرة فيما يتصل بمقاومة المستعمر قد اتسم بطابع ايجابى يبرز به خصائصنا الشخصية الفريدة ، لكى نقف على أقدامنا ولا يجرفنا تيار الشمول .



دكتور زكى نجيب محمود

كائنة ما كانت جوانبها وميادينها ، وسرعان ما الحقت بهذه البحوث النظرية ، سير لأبطال الحرية تجسد للناس معانيها فى رجال عاشوها ، وقد اختير هؤلاء الأبطال من الغرب تارة ومن التاريخ العربى تارة ، ثم جاءت **المرحلة الثالثة** لتمتد من الحرب العالمية الثانية الى يومنا هذا ، منقسمة شطرين : فى أولهما كان الاستعمار عسكريا سافرا ، وفى ثانيهما اخذ يتسلل فى خفاء الى حياتنا الفكرية بغير جند ولا سلاح ، على ان المقاومة — كما انعكست فى الأدب — خلال هذه الفترة الثالثة بشطريها ، قد اتسمت بطابع واحد متصل ، هو طابع ايجابى بالقياس الى الطابع السلبى الذى ميز المرحلتين الأوليين ، اذ اتخذت المقاومة هذه المرة طريق البناء لثقافة جديدة ، تحمل خصائصنا القومية الأصيلة ، وتفتح ابوابها — فى الوقت نفسه — لعوامل التطور الحضارى الحديث ، وذلك رغبة منا فى تقرير ذواتنا ، وتحصين وجودنا الشخصى المتميز الفريد .

ولم يكن الأدب العربى فى مصر ، خلال هذه المراحل الثلاث جميعا ، ليقصر مقاومته على ارض مصر وحدها ، منزوعة من الوطن العربى الكبير ، او معزولة عن حركات التحرر التى اخذ مداها يتسع فى ارجاء مختلفة من آسيا وافريقيا ، بل كانت الأمة العربية بأسرها هى مجال الكتابة عند الكاتبين ، كما كانت البلاد الاسلامية ، وكل بلاد اخرى تطالب بحريتها من مستعمر غاصب ، موضوعا لا يغيب عن سياق الحديث ، كلما مس الحديث قضية من قضايا التحرر الوطني .

احتل الانجليز ارض مصر ، فرحل عنها **جمال الدين الأفغانى** ، ونفى الشيخ **محمد عبده** ، ثم ما لبث القطبان أن التقيا معا فى باريس ، ليصدرا جريدة العروة الوثقى ، ناطقة بالدعوة الى مقاومة الموجة الاستعمارية العارمة ، التى اخذت تطغى على أقطار الشرق بعامة ، والى تحرير مصر من الاحتلال البريطانى بصفة خاصة ؛ وان القارىء ليطالع على صفحات الأعداد الثمانية عشر التى صدرت من **العروة الوثقى** ــ وقد صدر عددها الأول قبل أن ينقضى على الاحتلال البريطانى عامان ــ صيحات قوية تنبه من غفا وتوقظ من استنام : « اننا لو نادينا الغافلين أن انتبهوا ، والنائمين أن استيقظوا ، واللاهين بحظوظهم أو امانيهم واوهامهم أن التفتوا ، ولو انذرنا اهل مصر بان الانجليز لو ثبتت اقدامهم فى ديارهم ، لحاسبوا الناس على هواجس انفسهم ، وخطرات قلوبهم ، بل على استعداد عقولهم لما عساه يخطر ببالهم ، لقال الناس اننا نبالغ فى الانذار ونغرق فى التحذير » (**العدد الخامس من العروة الوثقى**) .

وحسب القارىء أن يقرأ المقالة الأولى من العدد الأول ــ وكان عنوانها « **مصر** » ــ ليرى بأى بلاغة عربية مبينة ، وصفت حالة البلاد عندما اخذت اصابع المستعمر تعبث بأمورها : « وا اسفا على حالة الأهالى بعد هذا . حكم من لا دافع لحكمه بطرد آلاف من الوطنيين الموظفين فى دوائر الحكومة ، وما منهم احد الا ويتبعه عائلة واولاد ، ولا قوت لهم الا من مرتب عائلهم ... ان صدى انينهم يتلى فى صفحات الجرائد الوطنية العربية والافرنجية ، وسيتبع السابقين منهم اللاحقون ، حتى لا يجد وطنى منهم فى البلاد من المهن ، الا مالا يليق بالانجليزى تعاطيه من سفاسف الأمور ، كما هو فى البلاد الهندية .. وزاد الويل بمحق الحرية الشخصية ، والأخذ بالشبه ــ وان ضعفت ــ أو استحالت ــ حتى اخذ الفزع من القلوب مأخذه ، وبلغ منها مبلغه ؛ فلا ترى مارا بطريق الا وهو يلتفت وراءه لينظر هل تعلق بأثوابه شرطى يقوده الى السجن ، أو يقتضى منه فداء ؛ وكل معروف الاسم من المصريين ينتظر فى كل خطوة عثرة ، وفى كل نهضة سقطة ... اى شقاء ينتظره الحى فى حياته أشنع من هذا ؟ » .

بمثل هذه النذر المفزعة الصريحة ، اخذ الأفغانى ومحمد عبده يتعاونان على اطلاق الصيحة الأولى من خارج البلاد ، لتجاوبها فى داخل البلاد أصداء تبلغ رسالتها ، وتزيد من قوتها ؛ فها هو ذا **عبد الله النديم** (١٨٤٥ ــ ١٨٩٦) الذى اطلقت عليه صفات تدل على الدور العظيم الذى أداه فى اليقظة الوطنية اذ اطلق عليه « **خطيب الشرق** » ــ وقد كان أول خطيب مصرى يخطب قومه فى شئون السياسة ــ كما اطلق عليه « **محامى الوطن** » ؛ لقد استخدم النديم فى اداء رسالته كل فنون الأدب من زجل وشعر الى مسرحية وقصة ، ثم الى المقالة والخطابة ، وفى نسبة هذه الفنون عنده بعضها الى بعض يقول **أحمد تيمور** : « ... أما شعره فأقل من نثره ، ونثره أقل من لسانه ، ولسانه الغاية القصوى فى عصرنا هذا » ؛ على أن ما يهمنا هنا من آثار النديم ادبه المكتوب ، ومقالاته الصحفية اللاذعة ، خصوصا ما ورد منها فى مجلة الأستاذ ، التى صدرت فى عهد



ج . الأفغانى



الاحتلال الانجليزى ، والتى لم يلبث الانجليز ان طالبوا باغلاقها ، لشـدة ما جاء فيها من هجمات النديم على خصوم الوطنية والعروبة والاسلام ؛ فكان مما قاله عن الدولة الغاصبة انها وضعت معظم الادارات فى ايدى الأجانب ، حتى لا تمكن المصريين من اصلاح بلادهم ، فاختلت البلاد ، « فان كان مرادها افساد البلاد فقد افلحت ، اما اذا كانت تريد صلاحها ، وتسليمها لأبنائها ، فكيف يحدث ذلك ، وهى لا تستعمل ابناءها فى الحكم ، وتبعدهم عن الادارات ؟ » وفى مقال له بعنوان « هذه يدى ، فى يد من اضعها ؟ » يقول : انه اذا لم يضع يده فى ايدى مواطنيه المخلصين « فقطعها خير من وضعها فى يد اجنبى يستميلك اليه بوعود كاذبة ، وحيل واهية ، يظهر لك سعيه فى صالحك ، وحبه لتقدمك .. » ويصور لك الأباطيل فى صورة حقائق ، حتى يخدعك بها ، ويحول افكارك الشرقية الى افكار غربية تأخذها ، وتقول بها ، فتكون يده القوية ، وعونه الأكبر على ضياع حقوقك ، واذلال اخوانك واحتلال بلادك » .

وكان من اللمحات النافذة عند النديم اشاراته المتكررة الى ضرورة التعليم وضرورة قيام الصناعة ، لأنه ما اغتصب غاصب ارضا الا بسبب جهالة ابنائها ، أو بسبب انصرافهم عن الصناعة ، لأن الانصراف عن الصناعة هو انصراف عن العلم ، **« ان التهور والثورة مع الجهل والفراغ من المعدات ، لا يفيدان الا الخذلان »** ولا نجاح لثورة على استعمار الا اذا كان اساسها التعليم والصناعة : **« وما نجحت ثورة تجردت جماهيرها من المعارف ، وبعدت عن المصانع والتفنن فى الآلات ، واندفعت خلف الأهواء »** (مجلة الأستاذ فى ١٨٩٢/٨/٣٠) .

ولا نترك الحديث عن أواخر القرن الماضى ، قبل ان نذكر اثرا شامخا من آثار المقاومة الوطنية لكل مستعمر او دخيل ، لكنه ــ هذه المرة ــ اثر ايجابى بناء ، وضع البذور الأولى للنهضة العربية الشاملة ، التى ستزداد مع السنين ، حتى تصبح فى سنواتنا الراهنة حركة ثورية لتحقيق الوحدة العربية ؛ وانما عنيت بذلك الأثر ، نهضة الشعر على يدى **محمود سامى البارودى** (١٨٣٩ ــ ١٩٠٤) اذ الأمر فيها لا يقتصر على امر الشعر وحده ، بل يجاوز ذلك ليكون اقامة لأهم دعائم القومية العربية السليمة ، الا وهى دعامة اللغة القوية الرصينة ؛ فبعد أن ضعفت العربية مع الضعف السياسى والاجتماعى خلال قرون امتدت ما امتد الحكم العثمانى ، اراد البارودى الشاعر ان تعود لنا القوة السياسية والاجتماعية بادئة من بدايتها الصحيحة ، الا وهى اللغة ، واسعفته الموهبة ، فربط بين قديم شامخ وجديد متطلع الى الشموخ ، ونسج نسجا لا يتخاصم فيه الحاضر والماضى ، ولا يتعارض فيه التجديد مع التقليد ، بل هو نسج : لحمته الحاضر ، والماضى سداه ؛ فجاء شعر البارودى فى ادبنا الحديث ــ خصوصا وقد اخفقت الثورة العرابية التى كان الشاعر احد رجالها ، واحتل المستعمر البريطانى بلادنا ــ جاء هذا الشعر القوى فى ادبنا الحديث بمثابة الخطوة الأولى فى طريق طويل ما نزال نواصل السير فيه ، على هداية مبدأ عام ، هو ان تجىء النهضة العربية على اساس يجمع بين الطابع القومى المتميز ، وظروف العصر الذى نعيش فيه .

٣

وتمضى السنون ، ويستدير القرن التاسع عشر ، ليبدأ العشرون ، فتزداد المقاومة شدة وظهورا فيما تجرى به أقلام المفكرين والأدباء ؛ وحسبنا أن نجد فى السنوات الأخيرة من القرن الماضى وفى العشرة الأعوام الأولى من هذا القرن **قاسم أمين** ، **ومصطفى كامل** ، **ومحمد فريد** ، **ولطفى السيد** ، **وعبد العزيز جاويش** ، ومن الشعراء **شوقى وحافظ** .

كانت حالة الضعف السياسى قد انتهت بالبلاد الى قبضة المستعمر ، وخدعت طائفة من مفكرى الغرب عن حقيقة الأمر ، فنقلوا بأوهامهم ذلك الضعف من السياسة الى العروبة من حيث هى جنس ، والى الاسلام من حيث هو دين ، فكان لابد للفكر والأدب عندنا أن يتصديا لذلك ؛ لأن التهمة اذا صدقت انفسح الأمل أمام المستعمر الفرنسى فى تونس والجزائر ولبنان وسوريا ، وأمام المستعمر الانجليزى فى مصر والعراق ، وأما اذا ردت التهمة وظهر بطلانها ، فقد انفسح الأمل أمام الأمة العربية أن تزيل عنها الكابوس الطارىء ، لتسترد مجدها ، وتمضى قدما فى طريقها ؛ ومن هذا القبيل ما حدث بين دعوى **هانوتو** فيما يتصل بخصائص الجنس الآرى والجنس السامى ، ورد **الشيخ محمد عبده** عليه لتنفيذ دعواه ، وكذلك ما حدث بين دعوى **رينان** عن موقف الاسلام من العلم ، وزعمه بأن الاسلام مضاد للعلم ، ورد **الأفغانى** عليه لتنفيذ دعواه ؛ وها هى ذى دعوى ثالثة لمتهجم آخر ، يتصدى للرد عليها **قاسم أمين** .

ذلك أن **داركور** قد أصدر كتابا سنة ١٨٩٣ عن المصريين ، يصفهم فيه بالتأخر ، ويأخذ عليهم حجبهم للنساء عن موارد العلم وميادين الحياة ، ثم لا يكتفى بذلك ، بل يربط هذا كله بالعقيدة الاسلامية ؛ فرد عليه قاسم أمين سنة ١٨٩٤ فى كتاب عنوانه « **المصريون** » مدافعا عن وطنه وأهله ، معترفا بما قد شاب ذلك الوطن وأهله من عيوب محال أن ترد الى الاسلام ، وانما هى أثر مباشر للحكم الفاسد الذى نكبت به البلاد أمدا طويلا من الدهر ؛ وقد كتب قاسم أمين كتابه هذا بالفرنسية ، ليتاح لمن قرأ داركور من الفرنسيين أن يطالعوا الرد عليه ؛ اقرأ هذه العبارة ــ مثلا ــ من رده على الدوق داركور ، لترى كيف رد التهمة عن أهله ردا يوقع خصمه فيما هو أشنع منها : « **يظهر أن مسيو داركور ينعى علينا عدم وجود الفوارق الاجتماعية عندنا ، ويعيبنا لأنه ليس من طوائفنا طائفة الأشراف بالمولد أو بغير المولد ؛ وكل السكان الذين يقيمون فى بلد اسلامى هم متساوون أمام القانون بلا تفرقة بين أجناسهم ودياناتهم** » .



أ . ل . السيد

على أن هذه المعركة القلمية بين الدعوى ونقيضها ، قد حركت الكاتب العربى الى النهوض بعبء الاصلاح فى ميدانه ، حتى لا نغمض العين على نقص واضح ، فكتب كتابه العظيم « **تحرير المرأة** » (١٨٩٩) وأعقبه بآخر « **المرأة الجديدة** » (١٩٠٠) ليرد به على ما قد وجه الى كتابه الأول من نقد .

وان ذكرنا لكتاب تحرير المراة ، ليستدعى ذكر جريدة المؤيد التى انشـاها **الشيخ على يوسف** (١٨٦٣ – ١٩١٢) ، والتى ظهر فيها الكتاب فصولا امتدت على شهرين ؛ وهى نفسها الجريدة التى نشر فيها **عبد الرحمن الكواكبى** (١٨٤٩ – ١٩٠٢) كتابه **« طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد »** الذى هو من ابرز الكتب التى عرفها الأدب العربى فى العصر الحديث عن الحرية ؛ يقول فيـه الكاتب عن الحاكم المستبد انه « يتحكم فى شئون الناس بارادته لا بارادتهم ، ويحاكمهم بهواه لا بشريعتهم » . « والمستبد عدو الحق ، عدو الحرية وقاتلهما ، والحق ابو البشر ، والحرية امهم ، والعوام صبية ايتام نيام لا يعلمون شيئا » . « ان الاستبداد يضغط على العقل فيفسده ، ويلعب بالدين فيفسده ، ويحارب العلم فيفسده » . « الحكومة المستبدة تكون طبعا مستبدة فى كل فروعها ، من المستبد الأعظم الى الشرطى ، الى الفراش ، الى كناس الشوارع » . « أقل ما يؤثر الاستبداد فى أخلاق الناس انه يرغم الأخيار منهم على الفة الرياء والنفاق – ولبئس السيئتان – ويعين الأشرار على اجراء غى نفوسهم آمنين ، حتى عن الانتقاد والفضيحة ، لأن أكثر اعمالهم تبقى مستورة يلقى عليها الاستبداد رداء خوف الناس من تبعة الشهادة » .

لم تكن هذه الدعوة الاجتماعية التى وجهها قاسم أمين لتحرير المراة العربية بعيدة الصلة بالدعوات السياسية التى أخذت منذ أوائل هذا القرن تشغل أصحاب الأقلام ؛ فصاحب **« تحرير المرأة »** هو نفسه الذى كتب عن جنازة **مصطفى كامل** يقول : « ١١ فبراير سنة ١٩٠٨ يوم الاحتفال بجنازة مصطفى كامل ، هى المرة التالية التى رأيت فيها قلب مصر يخفق ، المرة الأولى كانت يوم تنفيذ حكم دنشواى : رأيت عند كل شخص تقابلت معه قلبا مجروحا ، وزورا مخنوقا ، ودهشة عصبية بادية فى الأيدى وفى الأصوات ، كان الحزن على جميع الوجوه ... »

وان هذا لينقلنا الى أدب سياسى جياش بالعاطفة ، انشاه قادة الحزب الوطنى فى جريدتهم اللواء : **مصطفى كامل** ، **محمد فريد** ، **عبد العزيز جاويش** .

أما مصطفى كامل (١٨٧٤ – ١٩٠٨) فهو كما قال عنه لطفى السيد ، برغم ما كان بين الرجلين من اختلاف بعيد فى وجهة النظر – « كان شعاره الوطنية ، ووسيلته الوطنية ، وكتابته الوطنية ، وحياته الوطنية ، حتى لبسها ولبسته فصار بينهما التلازم الذهنى والعرفى ، فاذا ذكرت مصطفى كامل بخير ، فانما تطرى الوطنية ، واذا قلت الوطنية فان اول ما يتمثل فى خيالك شخص مصطفى كامل .. كانما هو والوطنية شىء واحد » ويكفينا منه هنا مثل واحد ، نقبسه من خطبته الكبرى فى الاسكندرية (١٩٠٧) :

« تقولون يا اعداء مصر اننا لو افلحنا لما نلنا هذا الاستقلال الا بعد حين طويل ، فنجيبكم انا لو سلمنا بقولكم لما جاز لنا ان نتأخر لحظة واحدة عن العمل ، لأننا لا نعمل لأنفسنا ، بل نعمل لوطننا ، وهو باق ونحن زائلون ، وما قيمة السنين والأيام فى حياة مصر ، وهى التى شهدت مولد الأمم كلها ، وابتكرت المدنية والحضارة للنوع الانسانى كله ؟ ان العامل الواثق من النجاح يرى النجاح أمامه كأنه أمر واقع ، ونحن نرى من الآن هذا الاستقلال المصرى ، ونبتهج به وندعو له كأنه حقيقة ثابتة ، وسيكون كذلك لا محالة .. .. ..

اننا وجهنا قلوبنا ونفوسنا وقوانا واعمارنا الى أشرف غاية اتجهت اليها الأمم فى ماضى البلاد وحاضرها ، واعلى مطلب ترمى اليه فى مستقبلها ؛ فلا الدسائس تخيفنا ، ولا التهديدات تقفنا فى طريقنا ، ولا الشتائم تؤثر فينا ، ولا الخيانات تزعجنا ، ولا الموت نفسه يحول بيننا وبين هذه الغاية التى تصغر بجانبها كل غاية ... ...

بلادى ! بلادى ! لك حبى وفؤادى ؛ لك حياتى ووجودى ؛ لك دمى ونفسى ؛ لك عقلى ولسانى ؛ لك لبى وجنانى ؛ فانت انت الحياة ، ولا حياة الا بك يا مصر ... ...

هل خلق الله وطنا اعلى مقاما ، واسمى شانا ، واجمل طبيعة ، واجل آثارا ، واغنى تربة ، واصفى سماء ، واعذب ماء ، وادعى للحب والشغف من هذا الوطن العزيز ؟ .. .. انى لو لم اولد مصريا لوددت ان اكون مصريا »

ذلك قبس من تلك الخطبة السياسية الوطنية الرائعة ، وهى التى نظم بعدها على الغاياتى (صاحب ديوان **« وطنيتى »** الصادر سنة ١٩١٠) قصيدة وجهها الى مصطفى كامل ، يقول فيها :

اصدع بقولك ان اردت مقالا
فالقوم جندك ان دعوت رجالا
لم تدر مصر سوى حماك تؤمه
فترى به آلامها آمالا

وفى ١٩٠٨ تولى **عبد العزيز جاويش** (١٨٧٦ — ١٩٢٩) رئاسة تحرير اللواء ، وكان للواء طابعه الواضح فى مهاجمة الاستعمار البريطانى ، وفى ايقاظ الروح الوطنية ؛ فكانت لجاويش فى مهاجمة الانجليز مقالات حامية ، وكلمات من نار ، حتى قبل أن يتولى تحرير اللواء : « ان البلاد المصرية اخذت منذ بدء الاحتلال المشئوم تتدلى فى مهادى الضعف والاضمحلال ، وانه لا منقذ لها سوى أن يرفع الاحتلال يده الثقيلة المفسدة عنها » ؛ ولكى تعلم ماذا أراد الكاتب أن يصنع بقلمه فى مقاتلة العدو ، فاسمع ما يخاطبه به : « أيها القلم ! لو كنت سيفا لأغمدتك فى صدور من يحاربونك ، أو سهما لأنفذتك فى أعماق قلوبهم ؛ ولو كنت جوادا لوجدت لك فى ميادين النزال مجالا للكر والفر ... »


ع . م . العقاد

وكان يقابل هذه الجذوة المشتعلة من الوطنية فى جريدة اللواء ، فكر منطقى هادىء فى جريدة « **الجريدة** » التى كان يحررها **أحمد لطفى السيد** (١٨٧٢ — ١٩٦٣) اذ كان لطفى السيد — كما يقول عنه العقاد — « ينظر الى المسائل الفكرية والاجتماعية نظرة محيطة شاملة ، توشك أن تتعادل فيها جميع الجوانب والأطراف ؛ ولكنه كان من أشد المفكرين اهتماما بما يعتقد فيه الخير والصلاح » .

٤

وحسب العشرة الأعوام الأولى من هذا القرن أن تكون قد شهدت فاجعة دنشواى (يوم الأربعاء ١٣ من يونيو سنة ١٩٠٦) ، فليس كمثل الكوارث الكبرى شيء يوحد قلوب الأمة فى قلب واحد نابض ؛ ودنشواى قرية فى محافظة المنوفية ، قدم اليها خمسة من الضباط الانجليز لصيد الحمام ، فأصيب برصاصهم بعض الأهلين ، فهاجم الناس أولئك المعتدين ، فأصيب بعضهم ومات أحدهم ، فثار العميد


ط . حسين

البريطانى فى مصر ، **لورد كرومر** ، وعقدت محكمة خاصة ، لمحاكمة المصريين ، فقضت باعدام اربعة من الأهالى ، وبالجلد وبالحبس على ثمانية ، ونفذ الجلد والاعدام فى دنشواى علنا ، فكان لذلك رد فعل عنيف فى طول البلاد وعرضها ؛ وانطلق الشعراء والكتاب ينظمون وينشئون بكاء ورثاء ووطنية واخاء .

قال اسماعيل صبرى :

واقلت عثرة قرية حـــكم الهـوى
فى أهلهـــا وقضى قضـاء اخرق
ان ان فيهـا بائس ممـــا به ،
او رن ، جاوبه هنـــاك مطـــوق
وارحمتــــا لجناتهم ماذا جنـوا ؟
وقضـاتهم ما عاقهم ان يتقـــوا ؟

وقال **أحمد شوقى :**

يا دنشـــواى على رباك ســـلام
ذهبت بأنس ربوعـــــك الأيـــام
شـــهداء حكمك فى البـلاد تفرقوا
هيهـات للشـــمل الشتيت نظـام
مرت عليهم فى اللحـــــود اهـلة
ومضى عليهم فى القيـــود العـام
كيف الأرامل فيك بعـــد رجالها ؟
وبأى حال اصـــبح الأيتـــام ؟
عشرون بيتـــا أقفرت وانتابهـــا
بعـــد البشاشـة وحشة وظـلام
يا ليت شـــعرى فى البروج حمائم
أم فى البروج منيـــة وحمـــام ؟
نيرون ! لو أدركت عهـــد كرومر
لعرفت كيف تنفـــذ الأحـــكام

وقال **حافظ ابراهيم :**

جاء جهالنــــا بأمـــر ، وجئتم
ضعف ضـعفيه قسوة واشتدادا
أحسنوا القتل ان ضننتم بعفـــو
اقصاصــــا أردتم أم كيـــادا ؟
احسنوا القتــل ان ضننتم بعفـو
انفوســـا اصبتم ام جمـــادا ؟
ليت شـــعري اتلك محـكمة التف
تيش عادت أم عهد نيرون عادا ؟
كيف يحلو من القـــوى التشفى
من ضعيف ألقى اليـــه القيـادا ؟

تلك كانت المرحلة الأولى ، وهـكذا جاءت خلالها صورة المقـــاومة فى الأدب ؛ **ثم جاءت المرحلة الثانية التى امتدت فيما بين الحربين ، وقد اتخذت المقـــاومة صورة أخرى ، وهى الاشادة بالحرية والـدعوة اليها ، حتى ولو لم يذكر المستعمر فى سياق الدعوة ذكرا صريحا .**

وقد ظهرت بدايات هذه المرحلة الثانية ، حتى قبل أن تنتهى الحرب العالميـة الأولى ، كأنما كانت بدايات تمهد النفوس تمهيدا مباشرا لثورة ١٩١٩ ؛ وهى بدايات ظهرت أوضـــح ما تكون فى الشعر ؛ ففى العشرة الأعوام الثانية من هذا القرن ، ظهرت دواوين ثلاثة ، عزفت كلها على وتر واحـــد ، اذ عزفت نشيد الفرد الانسانى وما يجب له من حرية وما يجب عليه من مسئولية ازاء نفســــه ؛ وتلك الدواوين الثـــلاثة كانت هى الجزء الثانى من ديوان **عبد الرحمن شـكرى** (١٩١٣) والجزء الأول من ديوان **المـازنى** (١٩١٤) وقد قدم العقاد لهما ؛ والجزء الأول من ديوان **العقاد** (١٩١٦) وقد قدم له المازنى ؛ فجاءت هـذه الدواوين الثلاثة بمثابة اعلان لحقوق الانسان الجديد ؛ وانهم ــ هؤلاء الثلاثة الشعراء ــ ليؤمنون أن نهوض الأدب شرط لازم للنهضـــــة القومية وللحرية الوطنية ، وانه لا حرية ولا استقلال لانسان هانت عليه نفسه حتى ليعجز عن الشعور بها ؛ يقول العقاد فى مقدمته للجزء الأول من ديوانه : « ومن كان يمارس فى هـــذا القول فليراجع التاريخ ؛ وليذكر أمة واحدة نهضت نهضة اجتماعية فلم تكن نهضتها هذه مسبوقة او مقرونة بنهضة عالية فى آدابها » .

وقد ظهرت بدايات شبيهة بتلك فى ميدان الرواية ، متمثلة فى قصة زينب(١٩١٤) للدكتور هيـــكل التى هى من أولى بشـائر الشعور بالمصرية الصميمة ، وهو الشعور الذى جاءت رواية عودة الروح (١٩٢٩) لتوفيق الحكيم لتؤكده .

ويثور الشعب ثورته عقب انتهـاء الحرب العالمية الأولى ، مطالبا بحقـــه فى الحرية من المستعمر البريطـانى ، وتجرى أنهر الصحف

اليوميـــة بأنهر من الأدب السياسى المشتعل بحرارة الثائرين ؛ ثم سرعان ما يصاحب هـذا الأدب السياسى مقالات وكتب فى ضروب الحرية وفى مراميها وأبعادها ؛ فيكتب العقاد فى فلسفة الحرية وفى علاقتها بألوان الفنون جميعـــا ، ويقول ان حب الأمم للحرية انما يقـاس بحبها للفنون الجميلة « لأن الصناعات والعلوم النفعية مطلب من مطالب العيش تســـاق اليه الأمم مرغمة مجبرة ، وضرورة من ضرورات الذود عن الحياة تدفع اليها مغلوبة مسخرة ... وانما تعرف الأمم الحرية حين تأخذ فى التفضيل بين شىء جميل وشىء أجمل منـــه ، وتتوق الى التمييز بين مطلب محبوب ومطلب أحب وأوقع فى القلب وأدنى الى ارضـاء الذوق واعجاب الحس ؛ ولا يكون ذلك منهـــا الا حين تحب الجمال ، منظورا أو مسموعا » (**مطالعـات فى الكتب والحياة ، ص ٥٤**) .

ويخرج **سلامه موسى** (١٨٨٨ – ١٩٥٨) سنة ١٩٢٧ كتابا عن « **حرية الفكر وأبطالها فى التـاريخ** » يقوله عنـــه فى صفحة الغلاف : انه « قصة الحرية الفكرية وانطلاق العقل البشرى من قيود التقاليد وفوز التسامح على التعصب ، مع ذكرها ما لقيه الأحرار من ضروب الاضطهاد من اقدم العصـــور للآن » ثم يتلو على قارئه صفحات من استشهاد الأبطال فى سبيل الحرية على اختلاف أنواعها : سياسية ودينية وعلمية وغير ذلك ؛ وهو يسوق أمثلته من اليونان القديمة ومن المسيحية ومن الاســـلام ومن العصور الحديثة فى الغرب وفى الشرق على السواء .

وكان **محمد حسين هيكل** (١٨٨٨ – ١٩٥٦) من الداعين الى الحرية فى كثير من معانيها ؛ فألف كتابا عن چان چاك روسو ليستمد من دعوة هذا الفيلسوف الى الحرية دعوة يوجهها الى العرب فى ثورتهم فى سبيل الحرية ؛ ويخرج صحيفة السياسة الأسبوعية (١٩٢٦) لتكون ملحقا أدبيا أسبوعيا لصحيفة السياسة التى كان يشرف على تحريرها ، وليتخذ منها أقوى أداة لنشر الثقافة الجـــديدة التى أراد هـــو ومعاصروه أن يبــذروا بذورها ارهاصا لعصر جديد ؛ وكانت تلك البذور – فى رأى هيكل أول الأمر – بذورا غربية صرفا ، ثم سرعان ما أفاق الى خطئـــه ، وصمم على أن يكون للنهضـــــة العربية أصولها الخاصة التى تستعير من الغرب ما تستعيره لكنها لابد الى جانب ذلك أن تستمد من ماضيها التربة الخصــــبة التى تستنبتها ؛ يقول هيكل فى ذلك : « حاولت أن أنقل لأبناء لغتى ثقافة الغرب المعنوية ، وحياته الروحية لنتخذها جميعا هدى ونبراسا ؛ ولكنى أدركت بعد لأى أننى أضع البذور فى غير منبته ، فاذا الأرض تهضمه ثم لا تتمخض عنـــه ، ولا تبعث الحياة فيه ؛ وانقلبت ألتمس فى تاريخنا البعيد فى عهد الفراعنة موئلا لوحى هذا العصر ينشأ فيه نشأة جديدة ، فاذا الزمن واذا الركود العقلى قد قطعا ما بيننا وبين ذلك العهد من سبب يصلح بذرا لنهضة جديدة ؛ ثم رأيت أن تاريخنا الاسلامى هو وحده البذر الذى ينبت ويثمر ، ففيه حيـــاة النفوس ، يجعلها تهتز وتربو ، ولأبناء هذا الجيل فى الشرق نفوس قوية تنمو فيها الفكرة الصالحة لتؤتى ثمرها بعد حين » (من مقدمة « **منزل الوحى** » .

الحق أننا لا نجد صفة نصف بهـــا الحياة الفكرية فى عشرينات هذا القرن ، أصدق من أنها كانت حياة تمهد الأرض لبناء جديد يقام عليها حين تحين الفرصة المناســـبة ؛ ولذلك شغل الكتاب جميعا فى تلك الحقبة بالتنوير عامة ، وبالتنوير فيما يمس الحرية العقليـــة والفنية والسياسية بصفة خاصة ؛ وفى هذا النشاط التمهيدى لذلك العصر يقول **ابراهيم عبد القادر المـازنى** : « قضى الحظ أن يكون عصرنا عصر تمهيد ، وأن يشتغل أبناؤه بقطع هذه الجبال التى تسد الطريق ، وبتسوية الأرض لمن يأتون بعدهم ، ومن الذى يذكر العمال الذين سووا الأرض ومهدوها ورصفوها ، من الذى يعنى بالبحث عن أسماء هؤلاء المجاهدين الذين أدموا أيديهم فى هذه الجلاميد ، وبعد أن تمهد الأرض وينتظم الطريق يأتى نفر من بعدنا ويسيرون فيه الى آخره ، ويقيمون على جانبيـــــه القصور شاهقة باذخة ، ويذكرون بقصـــورهم وننسى نحن الذين أتاحوا لهم أن يرمقوها شاهقة رائعة ، والذين شغلوا بالتمهيد عن التشييد ، فلندع الخلود اذن ولنسأل كم شبرا مهدنا من الطريق » (من مقدمة « **حصاد الهشيم** ») .

لقد كان لسان الحال فى مجال الفكر والأدب ابان فترة التنوير والتمهيـــد التى أشرنا اليها – منذ ما قبل نهـــاية الحرب العالمية الأولى بقليل والى نهاية الحرب العالمية الثانية – ناطقا بأنه اذا كان الغرب قد استبد بأرضنا فطريق الخلاص له شعاب كثيرة ، منها أن نتزود بعلمه وثقافته لنفل الحديد بالحديد ؛ ولذلك كان أبرز طابع يميز تلك الفترة هو نقل الفكر الغربى من اليونان القـــديمة الى بريطانيا وفرنسا الحديثتين ؛ وكانت أداة النقل الأساسية هى المجلات أكثر مما كانت هى الكتب ، المجلات التى

تصدر كل اسبوع مثقلة بحصيلتها المنقولة ترجمة وتلخيصا وتعليقا ونقدا ؛ فاذا كانت الصحف اليومية فى المرحلة الأولى — **كالمؤيد واللواء والجريدة** — قد حملت هذا العبء نفسه ، ففى المرحلة الثانية تخصصت لها مجلات اسبوعية وشهرية ؛ اول ما نذكره منها مجلة **السفور** التى صدر عددها الأول سنة ١٩١٥ ، وفيه اعلن صاحبها **عبد الحميد حمدى** منهاجها ، شارحا المراد بعنوانها ، فقال فى ذلك : « ليست المرأة وحدها هى المحجبة فى مصر ، ولكنها محجبة نزعاتنا وفضائلنا وكفاءاتنا ومعارفنا واماننا ، وكل شيء يبدو على غير حقيقته ؛ فنحن امة محجبة حقيقتها ، بادية منها ظواهر كاذبة ، وقد تبين للباحث ان هذه العلل ليست طبيعية فى نفس الأمة ، وانما هى عوارض تزول بزوال اسبابها ... »

واشتركت فى تحرير « **السفور** » مجموعة من الكتاب ، هى نفسها المجموعة التى سيشتد باسها فى عشرينات القرن وثلاثيناته ، والتى ستكون هى الداعية الى الأخذ باسباب الفكر الغربى والثقافة الغربية ليكون ذلك هو نفسه افعل سلاح فى استرداد حرياتنا المغتصبة من الغرب المغتصب ؛ ففيها كتب **هيكل ، وطه حسين ، وعلى عبد الرازق** ، وغيرهم ؛ وكأنما جاءت مجلة السفور حلقة وسطى فى سلسلة ثقافية واحدة ، اولها « **الجريدة** » برئاسة **لطفى السيد** ، وآخرها « **السياسة الأسبوعية** » برئاسة **هيكل** ؛ وهى مدرسة فكرية يغلب عليها الطابع الفرنسى .

ولذلك قام خط آخر يوازى ذلك الخط ويوازنه ، تمثل فى **مجلة البلاغ الأسبوعى** ، واجتمع حوله من الكتاب من كان يؤثر النهل من معين الثقافة الانجليزية ، واشهرهم العقاد والمازنى ؛كما تمثل فى مجلة «**العصور**» **لاسماعيل مظهر** و «**المجلة الجديدة**» **لسلامة موسى** ثم نشأت فى الثلاثينات مجلتان اخريان هما « **الرسالة** » اولا ، و « **الثقافة** » ثانيا لتحدثا شيئا من الجمع بين الثقافتين الغربية والعربية ، تمهيدا لقيام شخصيتنا الثقافية الجديدة ، التى سنتحدث عنها بعد قليل ؛ وفيهما ظهر **أحمد حسن الزيات و أحمد أمين** ، الأول باسلوبه العربى الرصين ، الذى يعد فى ذاته علامة اعتزاز بالقومية العربية فى اصولها وفروعها ؛ والثانى باسلوبه العلمى الواضح الذى يعد علامة من علامات التبشير بعصر جديد ، يرتكز على القديم ويفتح صدره للحديث .



ت . الحكيم

٦

وانه لما يميز هذه المرحلة الثانية كذلك ، تلك النزعة الرومانسية التى غمرت الشعر ، بل وشطرا كبيرا من الكتابة النثرية ؛ وتجلت بصفة خاصة فى **جماعة أبولو** التى نشأت سنة ١٩٣٢ (واخرجت مجلة باسمها سنة ١٩٣٥) وكان من اهم شعرائها **أحمد زكى أبو شادى ، وابراهيم ناجى ، وعلى محمود طه** ؛ فاذا تذكرنا ان كل حركة ثورية كبرى تصاحبها حتما حركة رومانسية فى الأدب : تفك القيود بكل انواعها : قيود الصياغة الشعرية ، وقيود العاطفة الباطنية ، عرفنا كم كانت الحركة الرومانسية فى الأدب العربى ابان عشرينات القرن وثلاثيناته دالة على تيار المقاومة العنيف ، ومدى سريانه فى نفوس الناس على طول البلاد العربية وعرضها ، كأنما هى صيحة واحدة متعددة الأوتار والأنغام ، صدحبها شعراء العروبةجميعا.

فهذا **أحمد زكى أبو شادى** (١٨٩٢ — ١٩٥٥) فى قصيدته « **الضحايا** » يعلن ان نداء الوطن يستوجب الا نفرط فى حق مواطنيه ، والا نجامل الاولى نهبوا المواطنين نهبا ، عن جشع لا يشبع وظلم لا يرتدع :

وكل يوم ضـحايا لا عـداد لهـا
من غدرهم فى جحيم البؤس والهون
ابعد هـذا نصوغ الشعر زخرفة ؟

وبلغت الانفصالية الرومانسـية أوجها فى الشاعر التونسى **أبو القاسم الشابى** (١٩٠٦ - ١٩٣٤) ؛ خذ قصيدته « **نشيد الجبار** » مثلا لهذه اللوعة التى تأكل صاحبها كمدا على ما قد حل به ، وتطمح به الى السماء فى دنيـا الأمل والرجاء :

ساعيش رغم الداء والأعـداء
كالنسر فوق القمـة الشـماء
ارنو الى الشمس المضيئة ، هازئا
بالسحب ، والأمطار والأنواء
النـور فى قلبى وبين جوانحى
فعلام اخشى السير فى الظلماء ؟!

وان القول ليطول بنـا لو استطردنا نذكر امثال هذه الجذوات المشتعلة بوطنيتها خلال المرحلة الوسطى - فترة ما بين الحربين - التى هى الآن موضع الحديث .

وانه لمن ابرز الملامح فى الحركات الرومانسية كلها - وهى دائما حركات للتحرر تعقب الثورات السياسية او تصاحبها - العودة بالذكرى الى مجد الآباء ؛ وهكذا كان الأمر فى الأدب العربى ؛ لأنه اذا كانت الدعوة الى الحرية تتحقق بشرح المبدأ من جهة ، وبضرب المثال من جهة أخرى ، فأين يوجد المثال فى اسمى صوره اذا لم يكن فى ابطال العروبة والاسلام وهما فى ذروة المجد ؟ من هنا راينا ادباءنا جميعا يتجهون هذه الوجهة فبداوا بالحديث عن اعـلام الشعراء الأقدمين - وكان ذلك فى العشرينات ثم انتقلوا الى ميدان اوسع ، فترجموا لسيرة الرسول والخلفـاء الراشـدين وعـدد كبير من قادة المسلمين واعلامهم ؛ فكان ذلك ابلغ ما يقال فى وجه عدو البلاد ، الذى جعـل من اسـلحة هجومه ان يستخف بالحضارة العربية وبالثقافة العربية جميعا ، وأن يدعى لنفسه الأصالة فى مبادىء الحرية والديمقراطية والأخـوة الانسانية بين أفراد البشر .

٧

وتنتهى الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٤٥ ، فتدخـل حركة المقـاومة - كما انعكست فى الأدب - مرحلة ثالثة ؛ فلئن كان قوام المرحلة الأولى كتابة هى أقرب الى الخطابة السياسية ، قصـد بها استثارة الشعور الوطنى ، ثم كان قوام المرحلة الثانية رومانسية تنادى بالتحرر وفك القيود ، وتضرب امثالهـا من ابطال التاريخ ، **فقد جاءت المرحلة الثالثة لتقيم البناء الثقافى الجديد على نحو يبرز الخصائص القومية الى جانب العناصر الحـديثة ؛** وها هنا تغيرت الأداة الأدبية الأساسية ، فبعد أن كانت الأداة هى المقالة ، اصبحت القصة والمسرحية ، وذلك لأنهما الوسيلتان المواتيتـان لتصوير المواقف والأشخاص : على اى نحو لا نريدها ، وعلى اية صورة نريدها ؛ وان فى اختيار الأداة الأدبية الجديدة لدليلا واضحا على توحيد العنصرين فى حيـاة واحـدة : ما ناخـذه من الغرب وما نضيفه من أنفسنا ؛ فلئن كنا قد اخذنا قالب القصة وقالب المسرحية من حيث هما طريقتان للتعبير ، فقد عرفنا كيف نملأ القالبين بمضمون محلى اصـيل ، غلب عليه - فيما بين ١٩٤٥ و ١٩٥٢ (**سنة الثورة الاجتماعية الكبرى**) - تصوير البؤس الذى احاط بالناس ، ثم شىء من الكفر بالحضارة الغربية فى ماديتها ، لأن هذه المادية فيها كانت هى الدافع الأول نحو حركات الاستعمار الأوروبى لشعوب الشرق ، ولما كانت الحضارة الغربية المادية الحديثة قرينة العقل وما ينتجه من علوم وتقنيات ومكنات ، فقد انقلب هـذا الكفر بالحضارة المادية كفرا بالعقل وما يؤدى اليه ، ودعوة الى عودة الشرق الى روحانيته التى ميزته ابان ازدهاره .

اما تصوير البؤس فقد كان فى طليعة من اضطلع به **الدكتور طه حسين** فى قصصه التى كتبهـا فى تلك الفترة : « **شـجرة البؤس** » (١٩٤٤) و « **جنـة الشوك** » (١٩٤٥)

و« **المعذبون فى الأرض** » (١٩٤٩) ؛ وكان قبل ذلك قد نشر قصته الأولى « **دعاء الكروان** » التى تسير فى الاتجاه نفسه ، فهذه القصص كلها تستفز الأريحية لما يصيب الانسان الحر فى كرامته على يدى طغاة ملأوا دروب الحياة ومنعطفاتها ؛ على ان هـــذا الانتاج الأدبى الخالص ، لم يحل دون ان يمضى عميد الأدب العربى فى دراساته التى قصد بمعظمها اقامة النماذج المثلى ، لتكون المقارنة صارخة بين ما هو كائن وما يمكن أن يكون ؛ فقــد كتب « **الوعد الحق** » (١٩٥٠) و « **عثمـــان** » (١٩٤٧) و « **على وبنوه** » (١٩٥٣) و « **الشـــيخان** » (**أبو بكر وعمر بن الخطاب**) ١٩٦٠ ؛ فضلا عن دعوته القوية نحو تكافؤ الفرص بين المواطنين فى التعليم .

واما الثورة على العقل ــ ما دام العقل هو ينبوع الحضارة المادية بكل تفريعاتها السياسية ــ فقد اضطلع بها **توفيق الحكيم** فى مسرحياته التى صدرت ابان الفترة التى نشير اليها ، فاصدر « **سليمان الحكيم** » (١٩٤٣) و « **الملك أوديب** » (١٩٤٩) وكلتاهما تبين أن العقل وحده لا يغنى الانســان عن الحق شــيئا ؛ وكان من اهم ما أصدره بعـــد ذلك تعميقــا لروح الثورة الاشتراكية « **الصفقة** » (١٩٥٧) و « **الأيدى الناعمـــة** » (١٩٥٨) و « **الطعام لكل فم** » (١٩٦٣) .

وكان من أبرز معالم هذه الفترة ــ واعنى الفترة التى توسطت بين الحرب العالمية الثانية وقيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ــ ما أصدره **العقاد** من كتب سياسية يقاوم بها استبداد الحكم ، واخرى يصور بها النماذج الاسلامية الرفيعة ؛ فمن المجموعة الأولى «**هتلر فى الميزان**» (١٩٤٠) و « **فلاسفة الحكم فى العصر الحديث** » (١٩٥٠) ؛ ومن المجموعة الثانية وهى من أهم ما كتب الكاتب فى حياته الأدبية ، عبقريات محمد (١٩٤٢) والصـديق (١٩٤٣) وعمر (١٩٤٢) و الامام على (١٩٤٣) ... الى آخر هـــذه السلسلة الطويلة التى شـملت نحو خمســة عشر كتابا ؛ أما طوال الخمسينات ، فقد اخذ يخرج الكتاب اثر الكتاب ، دفاعا عن الاسلام ، حتى يبطل ما يدعيه المستعمر فى هذا الميدان ، مما يتخذه ذريعة يبرر بها اعتداءه ؛ ومن اهم هـــذه المجموعة كتب « **الاســـلام والاستعمار** » (١٩٥٧) و « **الديمقراطيـة فى الاسلام** » (١٩٥٢) و « **حقائق الاسلام وأباطيل خصومه** » (١٩٥٧) و « **التفــكير فريضـة اسلامية** » (١٩٥٧) وغيرها .

وفى تلك الفترة نفسها ظهر عدد كبير من الأدباء الشبان ، اشتد وعيهم كما كان فى الحياة السياسية عندئذ من فســاد ، وبما كان بينها وبين الاستعمار من روابط وصـــلات ؛ وهم انفسهم الشبان الذين ظهرت فى كتاباتهم بذور المعانى الاشتراكية ، التى جاءت ثورة ١٩٥٢ لتخرجها الى عالم الوجود .

ومن الكتاب الذين انعكست المقـاومة فى ادبهم **نجيب محفوظ** ، الذى امتــد انتاجه فى القصة من الثلاثينات الى يومنا الراهن ؛ ولعل قمة اعماله ــ من الزاوية التى ننظر منها الآن الى الادب ، وهى انعكاس الجهود التحررية على الادب ــ اقول لعل قمة اعماله فى هـــذا الميدان هى ثلاثيته الكبرى : « **بين القصرين** » و « **قصر الشوق** » و « **السكرية** » ؛ ففى هذه الثلاثية صورة كاملة الدقائق والتفصيلات لحياة المجتمع المصرى كله خـلال الفترة التى تقـع بين الحربين ؛ نرى فيهـــا كيف تطور مفهوم الوطنية عند الأجيال المتعاقبة ؛ فالوطنية عند الجد الكبير كانت دفعا للتبرعات ودعاء من الله بنصرة الزعماء ؛ والوطنية عند ابنه الكبير هى توزيع للمنشورات الســيـاســية ومشاركة فى المظاهرات حتى لقد لقى حتفـــه فى احداها ؛ والوطنية عند ابنه الأصغر (كمال عبد الجواد) هى العمل من أجل الشعب ، بل من اجـــل الانسانية المكافحة داخل الوطن وخارجه على السواء ؛ ثم ننتقل الى الحفدة ، فنرى مفهوم الوطنية قد ارتبط بالميدان الاقتصادى ، فأعداء الوطن هم من يستغلونه فى هذا الميدان ، لا فرق بين اجنبى ومواطن اذاكان كلاهما من المستغلين ؛ ومن هؤلاء الأشخاص جميعــا ، يهتم الكاتب ــ بصفة خاصة ــ بكمال عبد الجواد ، الذى قال عنه « **انه يعكس أزمتى الفكرية ، وهى أزمة جيل باسره** » .

وتحدث احداث كبرى تشد حولها الكتاب والشعراء جميعـا ، من اهمها قيام اسرائيل (١٩٤٨) والعدوان الثلاثى على الجمهورية العربية المتحدة (١٩٣٦) ، وثورة الجزائر ؛ وغيرها من الثورات التى شملت الوطن العربى كله من اوله الى آخره ، فتفجرت عيون الادب نثرا وشعرا ، لتنصب على هذه المآسى الانسانية الكبرى ؛ كتبت القصص التى تصور روح الشعب الثائرة ازاء المستعمرين والمستبدين والناهبين والغزاة ، نذكر منها قصة **يوسف السباعى** **« رد قلبى »** وقصة **احسان عبد القدوس** **« فى بيتنا رجل »** وقصة **لطيفة الزيات** **« الباب المفتوح »** ؛ وكتبت المسرحيات التى تصور القوة الغاشمة حين تنتهك حرمات العدل والحق ، نذكر منها مسرحية عبد الرحمن الشرقاوى « مأساة جميلة » ومسرحية الفرد فرج « سليمان الحلبى » ، ومسرحية اللحظة الحرجة ليوسف ادريس ونظمت دواوين باسرها تعبيرا عن الشعور الوطنى الفياض ، نذكر منها ديوان « قاب قوسين » للشاعر محمود حسن اسماعيل ، واعيدت ذكريات المآسى الماضية فى شعر جديد ، كحادثة دنشواى فى قصيدة صلاح عبد الصبور « شنق زهران » ، وقصيدة « اوراس » عن ثورة الجزائر لأحمد عبد المعطى حجازى ؛ الحق أن ما كتب ونظم فى مأساة فلسطين وفى بطولة بور سعيد وفى معركة الجزائر ومعركة الكونجو وفى شتى ضروب المقاومة التى يبديها الوطن العربى وتبديها آسيا وافريقيا لا تكاد تقع تحت الحصر ، فالموضوع حاضر على اسنان الأقلام أيا كانت الصورة الادبية التى تجرى بها .

ومن الموضوعات التى تشغل الأقلام كذلك ابان هذه المرحلة الثالثة ، موضوع الوحدة العربية والقومية العربية ، وهو جانب ايجابى يستهدف اقامة بناء جديد على اسس سليمة ، ولا يقف عند مجرد الثورة الشعورية فى مهاجمة الغاصب والمستعمر ؛ فالدول العربية القائمة الآن – كما يقول الباحث العربى الكبير **ساطع الحصرى** « لم تتكون ولم تتعدد بمشيئة اهلها ولا بمقتضيات طبيعتها ؛ وانما تكونت وتعددت من جراء الاتفاقات والمعاهدات المعقودة بين الدول التى تقاسمت البلاد العربية ، وسيطرت عليها » ويوجه **ساطع الحصرى** اللوم الى أولئك الذين ثاروا ليتخلصوا من المستعمرين ، حتى اذا ما ظفروا بشىء مما ارادوا ، اصروا على ان تبقى لبلادهم الحدود التى حددها بها المستعمرون لصالح المستعمرين : « ما اغربنا نحن العرب ، لقد ثرنا على الانجليز والفرنسيين ، ثرنا على من استولى على بلادنا واستعبدنا ، واثرنا الثورات الحمراء والبيضاء عدة عقود من السنين ، وقاسينا فى سبيل ذلك ألوانا من العذاب والتضحيات ؛ ولكننا عندما تحررنا من نير كل هؤلاء ، أخذنا نقدس الحدود التى كانوا قد اقاموها فى بلادنا بعد أن قطعوا أوصالها ؛ ونسينا ان تلك الحدود انما كانت هى الحبس الانفرادى والاقامة الجبرية التى فرضوها علينا ، لاضعافنا ، وعزل قوى بعضنا عن ان تتحد بالقوى الأخرى » ومن اهم كتب الحصرى فى ذلك كتاب **« آراء وأحاديث فى القومية والوطنية »** و **« العروبة بين دعاتها وخصومها »** .

قلنا ان ادب المرحلة الأخيرة – فيما يتصل بمقاومة المستعمر – قد اتسم بطابع ايجابى يبرز به خصائصنا الشخصية الفريدة ، لكى نقف على اقدامنا ولا يجرفنا تيار الشمول الذى يسود فيه القوى ويضيع بين امواجه الضعيف ؛ وكان من اهم ما عنى به الأدباء فى هذا الاتجاه الايجابى البناء ، استخراج أصولنا من لفائف التراث الشعبى ، فأخذوا يتقصون الرسوم الشعبية والأغانى الشعبية والأساطير الشعبية ، حتى لقد صدرت مجلة فصلية باشراف **الدكتور عبد الحميد يونس** ، لتختص فى عرض التراث الشعبى وتحليله وتقويمه ، ليفيد منه كتاب القصة والمسرحية كما يفيد منه المصورون والنحاتون والشعراء ؛ فاذا اضفنا الى هذه الحركة حركة اخرى لبثت قائمة منذ فجر نهضتنا فى أول القرن الى يومنا ، واعنى بها حركة نشر التراث العربى وتحقيقه ، تبين لنا الأساس العريض المكين الذى نريد ان نقيم على ركائزه المجتمع العربى الجديد ، وعندئذ لا نقول ان الجديد قد جاء ليعارض القديم ويدحضه ، بل نقول ان الجديد قد جاء ليجد رواسيه فى عروق الماضى وشرايينه ، وبهذا يتصل بنا تاريخنا ماضينا بحاضر ، فلا تكون فترة الاستعمار فى هذا الطريق الطويل الموصول الا بمثابة غشاوة طرات حينا على الجسم عندما اخذته العلة ، وسرعان ما اختفت حين استرد العليل عافيته وقوته .

زكى نجيب محمود

دور المثقفين فى مقاومة الاستعمار

- تأييد الحق العربي العادل فى فلسطين
- إدانة إسرائيل باعتبارها أداة للاستعمار
- استنكار العدوان الأمريكى فى فيتنام
- تأكيد دور المثقفين فى مقاومة الاستعمار

انعقد فى بيروت فى الخامس والعشرين من مارس الماضى وحتى التاسع والعشرين منه **المؤتمر الثالث لكتاب آسيا وأفريقيا** . وقد حضر المؤتمر مائتان من الكتاب والأدباء ممثلين لخمس وستين دولة . من الجزائر المناضلة جاء « **مولود معمرى** » يحمل بحثا عن « **الأدب الأفريقى المكتوب باللغة الفرنسية** » . من الاتحاد السوفيتى جاء الناقد « **رورى كوف** » يحمل بحثا عن « **الأدب السوفيتى وتطور مفهوم الواقعية الاشتراكية** » . كما استطاعت السكرتارية العامة للمكتب الدائم للمؤتمر توجيه الدعوة لكل الكتاب الأفريقيين فى لندن . « **الكسى لاجوما** » من جنوب أفريقيا . و « **شينو اتشيبى** » من نيجيريا . ومن القاهرة تحدث الدكتور « **زكى نجيب محمود** » عن الدور البناء الذى تقوم به بلادنا فى مؤازرة قضايا التحرر فى القارتين . ثم تحدث عن انعكاس هذه القضايا فى الأدب العربى . وفضح التعاون الكامل بين الصهيونية والاستعمار منذ اغتصاب فلسطين حتى اليوم . كما تحدث مندوب المغرب فبين كيف كانت جريمة اختطاف **المهدى بن بركة** خسارة كبرى للمثقفين المغاربة . وكيف قدم بن بركة مثلا رائعا من أمثلة الالتزام . وتحدث مندوب العراق عن نكبة فلسطين وكيف أنها هزت الضمير الفكرى العربى . وكان من وفد لبنان فى المؤتمر الكاتب « **حسين مروة** » الذى قدم بحثا عن انعكاس قضايا التحرر الوطنى فى الأدب اللبنانى .

وقد تمخض المؤتمر عن توصيات وقرارات ذات شقين : الأول يختص بالناحية التنظيمية لكتاب القارتين . وقد كان أبرز هذه التوصيات قرار بانشاء رابطة دائمة للكتاب تضم عشرة ممثلين وتتخذ من القاهرة مقرا دائما لها . والثانى يختص بموقف

المؤتمر من القضايا السياسية المعاصرة . فقد أدان المؤتمر اسرائيل واعتبرها أداة الاستعمار فى نشاطه بالقارتين . كما أيد المؤتمر الحق العربى العادل فى فلسطين . وادان العدوان الأمريكى فى فيتنام .

والحقيقة أن عقد هذا المؤتمر بعد تعبيرا واضحا عن تقدير شعوب القارتين لدور المثقفين والادباء فى حركتهم **النضالية التقدمية .** وبالتدقيق فى الظروف التى انعقد المؤتمر خلالها ، والتى تتأثر بها الحركة الفكرية والأدبية فى القارتين . بالتدقيق فى هذه الظروف نستطيع أن نتبين مدى جسامة المسئولية الملقاة على عاتق هذا المؤتمر ، والتى تعلو على مجرد التنديد بوحشية الاستعمار ازاء الشعوب التى ما زالت تئن تحت نيره فى **القارتين . ففى آسيا يقدم** الاستعمار الأمريكى كل يوم دليلا على ضراوته فى فيتنام . من مضاعفة القوات الأمريكية فى الجنوب ، الى الاندفاع فى الغارات الغادرة على فيتنام الشمالية وعدم التفريق بين الأهداف العسكرية والمناطق المدنية الآمنة . وبالرغم من استنكار العالم كله لهذه الحماقة الأمريكية . فان **الولايات المتحدة** ما زالت سادرة فى غيها ، متغابية بخيلاء القوة عن كل اعتبارات انسانية أقرتها شعوب العالم فى الأمم المتحدة . **والصين** ما زالت متشددة فى موقفها من النزاع المذهبى بينها وبين الاتحاد السوفيتى تشددا وصل الى حشد الجنود على حدود الدولتين العملاقتين . هذا فضلا عما يحدث فى الصين نفسها من أمور ما زال العالم كله يقف أمامها فى حيرة . **والهند** التى تطحنها المجاعة والضغوط الأمريكية . **واليمين الهندى** الذى خرج من أوكاره محاولا تحطيم كل ما وضعه نهرو ، مستغلا انقسامات حزب المؤتمر الحادة . وفى **اندونيسيا** لا يملك الانسان الا الرثاء والأسى ، لما تشهده الآن من صراع على السلطة بين الجيش اليمينى وسوكارنو زعيم الثورة العظيم .

فاذا ما حولنا نظرنا الى **افريقيا** ، وجدنا انجولا تناضل ضد وحشية الاستعمار البرتغالى هناك . وحكومة الأقلية البيضاء فى **روديسيا** ما زالت مستمرة فى أداء مسرحيتها الهزلية بالتواطؤ مع بريطانيا . ثم هذه الانتكاسات التى تتم بتدبير المخابرات الأمريكية فى **غانا وسيراليون** . والفتن التى تبثها بين الأشقاء الأفريقيين مستغلة خلافات تافهة لا وزن لها بين أخوة البلد الواحد كما فى **نيجيريا .** وسلاح الاغتيال الذى كانت أقرب صور استخدامه محاولة اغتيال الرئيس **« سنجور »** فى السنغال . ثم الحماقة البريطانية فى الجنوب العربى . واصرار فرنسا على وجودها فى الصومال الفرنسى ، رغم ما بدا من تصرفات منطقية لحكومتها فى الجزائر وعلاقاتها بدول العالم الثالث . ثم اجراؤها استفتاءا مزيفا ضمنت نتيجته مقدما **بما سبقه من اجراءات** اتخذتها السلطات الفرنسية هناك . وأخيرا وليس آخرا كفاح الزنوج فى الولايات المتحدة أمام التفرقة العنصرية بينهم وبين البيض فى كل مظاهر الحياة .

ان كل هذه الظروف دعت الجميع الى تعليق آمال كبار على ما سيسفر عنه المؤتمر من قرارات . ولم يكن هذا المؤتمر فى اعتقادى واعتقاد الكثيرين الا فرصة لتدارس الأمور بعمق . واتخاذ توصيات تتسم بالواقعية فى كل ما يحيط بالقارتين من معوقات فى طريق حريتها وتقدمها ، **ولا سيما بالنسبة لأمور هامة تضمنها** جدول الأعمال المقترح كالمسألة الخاصة بمدى انعكاس قضايا التحرر فى الآداب الآفرو آسيوية ، **وكيف نقاوم نشاط الاستعمار فى ميادينا الثقافية والفكرية .** هذا فضلا عما أحاط بهذا المؤتمر من صعوبات نتجت عن ضعف فى التضامن الافرو آسيوى كادت أن تتسبب فى عدم عقده .

ان المؤتمر الأول فى **طشقند قد نظم** تضامن كتاب القارتين . وطالب بانشاء **منظمة دائمة للكتاب .** ثم **مشكلة الترجمة** وكيف تصل آدابنا وأفكارنا

الى العالم . وفى هذا الصدد أوصى **المؤتمر بانشاء دار نشر أفرو آسيوية** تقوم بهذه المهمة . هذا الذى لم ينفذ حتى الآن ، بالرغم من مرور تسعة أعوام على اتخاذ هذا القرار . ثم انعقد المؤتمر الثانى فى القاهرة ١٩٦٢ وكانت المناقشات والبحوث فيه منصبة على دور الكتاب فى النضال ضد الاستعمار وكيف تقوم الترجمة بتطوير التبادل الثقافى بين شعوب القارتين والتعريف بالشخصية الفكرية للقارتين فى العالم . لكن مسألة الترجمة بقيت دون تقدم ملموس فى تناولها . **والمجلة الشهرية التى تصدر بلغات متعددة حاملة وجهة النظر الفكرية لكتاب القارتين** ، هذه المجلة لا أدرى السبب فى عدم ظهورها حتى الآن . مشكلة الكتاب الأفرو آسيوى ، وكيف نصل به الى القارىء فى القارتين والعالم .

ان سلاح الكلمة سلاح خطير فى قضايانا ، ومهم جدا أن تحمل كتبنا الى العالم الحقيقة . فى مواجهة الكلمة المزيفة التى تروجها الأجهزة الاستعمارية والصهيونية بكل اللغات . **ومن المؤسف أن تعرف باريس أديبا جزائريا ككاتب ياسين مؤلفا مسرحيا جيدا . ولا يكاد القارىء فى القارتين يعرف شيئا عنه باستثناء القليل** ، ربما لأنه يكتب بالفرنسية . وهذا يقودنا الى مشكلة أخرى ملحة . **تلك هى مشكلة اللغة** . التى تتفرع منها حاجة ماسة الى قيام حركة ترجمة واسعة تضمن لفكرنا وأدبنا الوضوح والانتشار . ان على كتاب القارتين مسئولية ضخمة فى مسيرة شعوبها نحو الحرية والتقدم . وعلى كتاب القارتين التمسك بالخلق فى محيط الواقع الذى لم ينضب . والحث على الارتباط بهذا الواقع أكثر . والبعد عن التعالى والترفع وفيما يقدمونه من ثقافة وأدب للقارىء فى القارتين . ثم الحذر من تيار الثقافات الغربية المغرضة الذى يهب ممثلا فيما تضر بالقضايا الأساسية للشعوب .

ان هذه الثقافات السامة تمثل سلاحا خطيرا تشهره اليوم القوى الاستعمارية والرجعية فى وجهنا . **وتمويل المخابرات الأمريكية لكثير من الهيئات الطلابية والثقافية فى العالم** والتى تتخذ مظهرا بريئا فى الظاهر . هذا الدور الذى تلعبه ليس بغائب عن ادراكنا . وعلى الكتاب أن يحذروا هذه الاغراءات التى تقدمها بعض الجهات العالمية المشبوهة على شكل جوائز ومنح ودعوات ضيافة ، بهدف فصل الكتاب والأدباء عن قضايا بلادهم وواقع شعوبهم . ان مشاكل وقضايا شعوب القارتين تتلخص فى كونها بلادا نامية ومطالبة بحريتها . ولابد لنا من تعبئة كل امكانياتنا الثقافية والفكرية من أجل الانتصار لهذا النضال . الوحدة الأفريقية لم يتغن بها أديب أو كاتب حتى الآن والفرقة التى أحدثها الاستعمار بين جنوب السودان وشماله لم يحاول كاتب سودانى واحد أن يحللها فى عمل روائى أو كتاب تحليلى . **نضال** الغابات فى افريقيا وآسيا لم يهز أحد. كتابات « **سنجور** » وأشعاره ما زال القارىء فى القاهرة جاهلا بها .. لأنها لم تقدم له . ويجب أن يراعى فى هذا الموضوع ثمن هذا الكتاب ومدى قدرة القارىء الشرائية فى القارتين ، ولو ببعض التضحيات .

بقيت نقطة أخرى . **ألا وهى علاقة حركة الكتاب بالهيئات الفكرية والأدبية فى العالم** . هذه العلاقة لابد من تعميقها والاهتمام بها . أتمنى أن أرى عملا ايجابيا بشأن هذه النقطة . كيف ؟ . باقامة المهرجانات والندوات وتبادل الزيارات واصدار المجلات الأدبية . تلافيا لمهازل أخرى مماثلة لمهزلة منح شاعر اسرائيلى مغمور جائزة نوبل العالمية . ولا يفوتنا دور القاهرة الرائد فى هذا المجال . حيث كانت هذه العاصمة الرائدة مسرحا لنشاط واسع فى هذا المجال . فقد دعا اتحاد طلابها الى ندوة عالمية لفضح دور المخابرات الأمريكية وتسللها الى المنظمات الطلابية والثقافية فى العالم . كما أن زيارة الفيلسوف الفرنسى «**جان بول سارتر**» القاهرة كانت فرصة لتعرف أديب



قرننا الكبير على **التجربة الاشتراكية** فى هذا الجزء الهام من القارة الأفريقية . والتعرف كذلك على الحالة البائسة التى يعيش فيها لاجئو فلسطين . ودور **منظمة التحرير الفلسطينية** فى الكفاح من أجل العودة . كما ان القاهرة شهدت مؤتمر الاذاعات الافريقية ، الذى بحث امكانية التعاون بين هذه الاجهزة والتنسيق بما يخدم قضايا النضال .

ومما يدعو للأسف أن المؤتمر لم يتعرض حتى الآن لمسألة **حقوق التاليف والنشر** لكتاب القارتين . **واسرائيل** لها دورها المعروف فى الاعتداء على هذه الحقوق وهضمها دون رقيب أو حسيب . ثم التحول الاشتراكى الذى تشهده بعض بلدان القارتين . **ما هو دور الأدباء والمثقفين فيه** . لكى يقوم الكتاب بدورهم كاملا فى هذا التحول . لابد لهم من **الالتزام** فى كتاباتهم بقضايا ومشاكل هذا التحول . ان ما يحدث فى القارتين من تطورات سريعة يثير الذهول . انتكاسات وخطوات للأمام . وهذا يتطلب من حركة الكتاب وعيا غير عادى . ويقظة تتسم بالذكاء والقدرة على توعية الانسان فى القارتين بطبيعة المعارك التى يخوضها . ورغم هذا فان الصورة ليست مظلمة . اذا كانت هناك انتكاسات فهذا ليس الا نتيجة طبيعية للكفاح والاحتكاك . وخطوات الأمام برهان واضح على أن شعوب القارتين تخوض قضاياها بصلابة وشجاعة قادرة على احراز بعض الانتصارات التى تسمح بها المراحل تهيئها لتحقيق النصر النهائى الكامل . وبالمناسبة فان على المكتب الدائم لحركة الكتاب مناشدة اخواننا الصينيين الارتفاع على الخلاف الذى يؤدى بالقطع الى تصدع الجبهة التقدمية العالمية .

وقد كان مؤسفا أن تغيب وجوه من



توصيات المؤتمر

يوصى المؤتمر الثالث للكتاب الافريقيين الآسيويين المنعقد فى بيروت من ٢٥ الى ٣٠ مارس ١٩٦٧ : —

١ — بالوقوف فى وجه النشاط الثقافى الاستعمارى بوجوهه المتعددة ، من معونات الى الجامعات وغيرها من دور التعليم والهيئات التى تتولى اصدار المجلات والكتب وأفلام السينما والتسجيلات الاذاعية وغير ذلك من وسائل النشر ، ومن منظمات تخفى وراء واجهاتها مثل ذلك النشاط الاستعمارى ، كمنظمة حرية الثقافة التى تعمل لحساب المخابرات الأمريكية .

وترى اللجنة أن هذه المقاومة لا تحقق هدفها على الوجه الأكمل الا عن طريق وسائل عملية فعالة يكون من بينها :

(أ) انشاء دار نشر أفرو آسيوية لنشر مؤلفات الكتاب الأفرو آسيويين والعمل على ترجمتها الى شتى اللغات

الصين كانت تستطيع لو حضرت أن تقدم الكثير ، خاصة فى هذه الاونة التى ينتصب فيها الاستعمار الجديد مقاتلا فى ضراوة وقسوة ، مما يشكل محنة لدول العالم الثالث . وكان على الصين ومن يدور فى فلكها حضور المؤتمر أولا ، ثم حل الخلافات فى نطاق المؤتمر . حفاظا على مظهر الوحدة الذى يستمد طبيعته من حركة الكتاب ذاتها . وكان عجيبا ان تقف الصين معارضة فىانعقاد المؤتمر جنبا الى جنب مع الرجعية السعودية الحاكمة وان اختلفت طبيعة موقف كل منهما . وللرجعية السعودية العذر فى الهجوم على المؤتمر ، خاصة بعد الحقائق التى قدمها الامين العام لاتحاد شعب الجزيرة العربية عن الظروف التى يعيش فيها أبناء السعودية من امية بلغت نسبتها ٩٥٪ . وارهاب فظيع تمارسه السلطات السعودية ضد أبناء هذا البلد . وبالرغم من كل هذا فقد انعقد المؤتمر . وكانت له نتائجه الايجابية التى لا يمكن لأحد اغفالها .

وبعـــد .

فقد نستطيع تحديد ما يعوز حركة الكتاب على النحو التالى بسرعة وايجابية :

١ ـ الاسراع بانشاء **دار النشر الأفرو آسيوية** . ضمانا لتنفيذ حاجة ملحة أساسية فى العمل الايجابى لحركة الكتاب .

٢ ـ الاسراع بانشاء **جهاز يشرف على الترجمة والتعريف بالوجه الفكرى للقارتين فى العالم** . وتبادل المؤلفات التى تعالج شتى مشاكل شعوب القارتين .

٣ ـ **المجلة الشهرية بلغاتها المتعددة** . واعتقد أن الاوان قد آن لاتخاذ خطوة عملية بالنسبة لهذه النقطة .

٤ ـ **التاكيد على قضية الالتزام ..** التزام أدباء القارتين بقضايا الانسان فيها . لما لهذا من تأثير وفاعلية . ويكفينا مثلا عليه اقدام الاستعمار الفرنسى على قتل الكاتب الجزائرى **« مولود فرعون »** حين لمست السلطات الفرنسية فى كتاباته تعبئة لمواطنيه فى نضالهم ضد هذه السلطات .. يكفينا مثل كهذا .

وحتى ينعقد المؤتمر القادم . أتمنى ومعى كل المخلصين . لحركة تضامن الكتاب وحدة فى العمل أكثر . والتزاما بكل ما يفيد هذا التضامن . وارتفاعا على كل الخلافات التى تعوق اجتماع الجميع . وأن تكون القرارات العملية قد أخذت شكلا تنفيذيا واضحا .وليكن التوفيق حليف الجميع .

حازم محمد هاشم

فى افريقيا وآسيا وغيرهما من البلاد .

(ب) رصد جوائز كبرى لأفضل نتاج فى الادب والفن .

(ج) انشاء مجلة بلغات ثلاث : عربية وانجليزية وفرنسية تعنى بالثقافة الأفرو آسيوية بشتى جوانبها .

(د) اعداد قوائم بأحسن ما نشر من الكتب فى آسيا وأفريقيا ليكون الكتاب فى كل بلد على علم بما أنتجه البلد الآخر .

٢ ـ بناء ثقافة افرو آسيوية جديدة تقوم على التوفيق بين التراث وروح العصر الحاضر ، مما يمكن الكاتب الافرو آسيوى من الشعور بأصالته وتميزه فيمكنه بالتالى من الثقة بنفسه ومن مشاركته فى النضال من أجل الوحدة القومية ولا تنهض هذه الثقافة الجديدة فى الشعوب الاسيوية الافريقية الا اذا كانت السيادة فيها للغة القومية .

٣ ـ مقاومة الحركات الرجعية والعنصرية ، المناهضة للقيم الثقافية الانسانية كالصهيونية ، باعتبارها أداة فى يد الاستعمار ، يستخدمها لتحقيق أغراضه العدوانية ، مع وجوب التمييز بين الصهيونى واليهودى من حيث هو انسان .

٤ ـ توصى اللجنة بأن يقاوم الكتاب الأفرو آسيويين التمييز العنصرى القائم فى جنوبى أفريقيا وروديسيا وغيرها وبأن يعلنوا تضامنهم مع الكتاب الأحرار الذين يتعرضون للاضطهاد بسبب نضالهم ضد ذلك التمييز .



ج . ماريتان

أزمة الاعتقاد في عصر العلم

جاك ماريتان

ولد جاك ماريتان فى ١٧ نوفمبر ١٨٨٢ ، أى فى زمن كانت الفلسفة المادية سائدة فى موطنه . كان نفوذ العلوم الطبيعية قد تغلغل تغلغلا كبيرا الى درجة أن تأثيرها قد تسلط على جميع ميادين الفكر .

ففى السنوات التى تقع بين ١٨٧٠ و ١٨٩٠ ، خطت العلوم الطبيعية خطوات كبيرة وحاسمة ؛ وقبل تلك الفترة ، قفز العلم خطوات واسعة منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى سنة ١٨٧٠ . ففى خلال تلك الفترة المبكرة ، عرفت **نظرية دارون (نشر كتاب أصل الأنواع فى ١٨٥٩)** ، كما طبع **كلود برنار** أبحاثه الطبية فى **« مقدمة فى علم الطب التجريبى »** فى ١٨٦٥ . غير ان السنوات العشرين التالية جاءت حافلة بسلسلة من الاكتشافات والانتصارات الرائعة لتؤكد للجماهير ان العلم يمكنه أن يغير الحياة الاجتماعية ، بل الحياة ذاتها .



هـ . برجسون

● هاجم ماريتان الحالة المؤلمة التى وصل اليها العقل فى هذه الأزمان التى برزت فيها الحقيقة وأصبحت قوية الى الدرجة التى لا تستطيع معها النفوس أن تتغذى بحقائق ناقصة .

● كما هاجم جو اللبس الذى يغمر العلم الحقيقى ويطمسه بشوائب ميتافيزيقية لا تقوى على الكشف عن نفسها وتجعل العلم مطية لوسائلها .

● وتحدث فى فلسفته الأخلاقية عن الصدمات الثلاث التى تعرض لها الانسان فى العصر الحديث ، ويقصد بهذه الصدمات العقلية : نظرية دارون ، الماركسية ، الفرويدية .

سمير وهبي

عصرنا عصر العلم :

واذا تصفحنا اى مؤلف يبحث فى تاريخ العلم لوجدنا مثلا ان نفق سان سنى قد شق فى عام ١٨٧٠ ، والتليفون اخترعه **جراى وجراهام** بل فى ١٨٧٦ . وبنى « **جرام** » أول دينامو فى سنة ١٨٧٦ ايضا ، **وجاء المعرض الدولى للكهرباء فى عام ١٨٨١** ليؤجج اشتياق الجماهير الى العجائب المنتظرة . وفى خلال مدة انعقاده ، نجح المهندس **مارسيل ديبريه** فى استخدام الكهرباء لنقل الأثقال من مكان الى آخر . وحتى الغازات التى لا نراها بالعين استطاع **راءول بيكتيه** ان يحولها الى سائل مخزون فى ١٨٧٨ . أما فى مجال العلوم الحيوية : فان نظرية الخلايا عرفت عقب سنة ١٨٧٠ ؛ وبناء عليها عرف العلماء الشيء الكثير عن ظائف الأعضاء ونظام الحياة فى الأنسجة الحية ، هذا الى جانب التطبيقات العلمية لنظرية **باستور** فى ابادة ميكروبات الامراض المعدية وعلاج السعار فى ١٨٨٨ .

واذا كنا توسعنا بعض الشيء فى ذكر هذه الاقتحامات العلمية فذلك لغرض وصف « المناخ » الفكرى الذى ساد فى زمن ولادة الفيلسوف جاك ماريتان ولكى نفهم كيف انفعل به ، ثم كيف ثار عليه ليبنى رؤيته الفلسفية الخاصة .

واهم شيء يجب أن ناخذه فى الاعتبار هو ذلك « الايمان المطلق » بمستقبل العلم . بل أهم من ذلك كله ان هذا الايمان لم يعد قاصرا على فئة العلماء ، وانما تجاوزهم الى الناس العاديين ، حتى لقد أصبح العلم بالنسبة اليهم « ديانة جديدة » . وفى هذه السنوات ، لم تحدث اضافات هامة الى الوسائل او المبادىء العلمية ، ولكن الجديد ان أهل الرأى ، الذين لا ينتمون الى فئة العلماء الباحثين ، قد وجدوا فى المبادىء العلمية النور الذى يجب أن يقود مستقبلهم الشخصى ويسيطر على المصائر الاجتماعية عموما . كانت أعمال المفكرين من أمثال أرنست رينان وهيبوليت تين قد عرفت قبل هزيمة فرنسا فى عام ١٨٧٠ ، ولكن أصحابها لم يصبحوا « **قادة للشباب** » وأساتذة لهم الا بعد الحرب البروسية . فعرف ذلك من الأعمال الأدبية التى ظهرت فى هذه السنوات العصيبة . فى رواية موريس بارس المسماة « **المجتثون** » Les Déracinés يحدثنا عن زيارة بطلها المسمى رومر سابتر للفيلسوف « تين » وتأثير تعاليمه على نفسه . نفس هذا الموقف نعرفه أيضا فى رواية پول بورچيه المشهورة : « المريد » Le Disciple (صدرت فى ١٨٨٩) عندما يعتنق الشاب روبير جريلو تعاليم أستاذه الفيلسوف أدريان سكست وتقوده هذه الفلسفة التى تنكر وجود الله الى التهلكة . ولا عجب فى ذلك ، لأن كل من بارس وبورچيه بل وموباسان أيضا قد تأثر بكل من رينان وتين .

والدارس للحركة الفكرية سوف يجد عالما مشهورا قد تخلى عن أبحاثه العلمية البحتة لينقطع الى التبشير بديانة العلم ، وتقصد به **برتلو** واضع قوانين **التخليق الكيميائى** Synthèse chimique وقد أعلن فى حماسة أن انسان المستقبل سيكون فى يوم ما سيد الأجساد والنفوس بواسطة قوانين التخليق الكيميائى وبفضلها . ولقد تنبأ باليوم الذى سيصنع الانسان فيه طعامه . عندئذ « **ستبزغ الأزمان المباركة التى تسود فيها المساواة والاخاء والاتحاد بين الجميع تحت راية القانون المقدس للعمل** » . **لقد عم شعور بان العلم قد فسر كل الالغاز وان الوقت حان لكى « نطرد من العالم كل تدخل لارادة خاصة ، اى العامل الميتافيزيقى ». حتى العلوم الاجتماعية فقد خضعت لنفس نواميس العلوم الطبيعية . وهكذا امتدت الحركة لتخضع كل فكر انسانى**

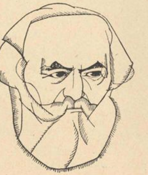
الى الوسائل العلمية الدقيقة . فالبحث الجاد فى الميادين لم يبدأ فى ١٨٧٠ وانما يرجع الى نهاية القرن الثامن عشر . وحول عام ١٨٣٠ بدأ جمع غفير من العلماء فى دراســة التاريخ وتأسست نحو عشرين جمعية علمية ومتحفا للدراسة الدقيقة للحقائق والوقائع الثابتة لاحلالها محل المغامرات الخصبة للخيال التى وسمت علم التاريخ بمبالغاتها . لقد نادى الشاعر ليكونت دى ليل L.De Lisle فى عام ١٨٥٢ باتباع وسائل العلم الصحيح لتجديد الشعر والفن ، ولكن دعوته كانت ارهاصة باهتة لما حدث بعد ذلك . والسبب فى ذلك ان العدد الأكبر من النقاد ظلوا متمسكين فى اخلاص وعناد بالمحسنات البلاغية المعهودة و « بالذوق القديم وباحياء الماضى » . غير أنهم بعد عام ١٨٧٠ ، عام الهزيمة ، تحرروا من هذه « الأناقة البالية وبدأوا وكأنهم يتحدون التكاسل والاغفاءة » .

كتب الروائى المشهور پول بورچيه فى « دراسات فى علم النفس الحديث » يعزو هزيمة فرنسا امام الألمان فى عام ١٨٧٠ الى ضعف « المجهود » الفكرى الفرنسى . كان يجزم بان ألمانيا قد كسبت الحرب بفضل المدرس الذى يربى الأجيال فى المدارس ، ونادى بوجوب الاهتمام بعلوم اللغة والتاريخ وباخضاع الحقائق التاريخية للدراسة العلمية . واعيد تنظيم الدراسات العليا وأسست المدرسة الفرنسية فى أثينا (١٨٧٣) وأخرى فى روما (١٨٧٤) وثالثة فى القاهرة (١٨٨٠) . ومنذ عام ١٨٧٢ صدرت مجلة « رومانيا » واخرى أيضا للغات القديمة اسمها فيلولوجيا فى ١٨٧٧ .

وحتى الفلسفة فقد تاثرت بالعلم ، وقد راينا علم النفس يعتمد على الوسائل التجريبية . ثم جاءت أبحاث شاركو وريبو فى فرنســا لتكشف الشىء الكثير عن أمراض الارادة والشخصية والهستريا . جاءت لتعلن ان اى تغيير فى المخ يؤثر على التفكير الذى هو مظهر له ، كالضوء المشع من الفسفور . ولم يلبث علم الاجتماع ـ مع شىء من التاخير ، ان لحق بركاب كل ما سبقه من علوم لخلق نظام عقلى يعتبر امتدادا طبيعيا لما سبقه . سنجد كل ذلك واضــحا فى عناوين المؤلفات ذاتها . ان كتب جبرئيل تارد تحمل عناوين ذات مغزى : قوانين المحاكاة Les Lois de I,imitation والمنطق الاجتماعى La Logique Sociale كان دراسة الجماعات خاضعة « لمنطق » موجه للبحث عن « قوانين » ، أى انها خاضعة فى نهاية الأمر الى مقضيات العلم البحت . وكل مجهودات « دوركايم » فى السنوات (١٨٩٣ ـ ١٩١٢) كانت لاثبات ان « الظواهر الاجتماعية هى وقائع عينية يمكن اخذها فى الاعتبار اذا احترمنا وضعها الخاص » ، أى انها فى نهاية الأمر خاضعة لقوانين معينة اكتشفها علم الاجتماع تماما كقوانين الطبيعة فى علم الفيزيقا .

الجيل المتعالم :

ومما سبق نستنتج انه وجد جيل تأثر كل التاثير بالعلم كمثل أعلى شد تفكيره شدا كاملا . وهذا الجيل هو ما أشار اليه بعض المفكرين بأنه جيل متعالم آثرنا التعبير عن كلمة Scientisme بلفظة « العــالم » لتفرقتها عن كلمة « علمية » المرادفة للفظة Scientifique) . ان هذا الجيل هو الذى عناه موريس بارس عندما الف رواية « المجتثون » ، اى هؤلاء الذين بلا جذور . انهم هم أيضا الذين عنــاهم ارنست رينان عندما وضع كتابه الخطير : مستقبل العلم (١٨٩٠) . انه نفس الجيل الذى ينتمى اليه « المريد » الذى جعله الروائى بول بورچيه يعتنق آراء أستاذه فى النظريات التى يقول انها سبقت آراء تين ورينــان وريبو . انه نفس الجيل الذى قرأ أعمال دارون (ظهرت مترجماتها المتكررة فيما بين ١٨٧٣ و ١٨٨٨) ، واليه حاول بعض الساسة أن يقرنوا مستقبل العلم بالديموقراطية ، بعد أن اقتنع كثير منهم بالمبادىء التى نادى بهــا برتلو : الحرية والمساواة والوفاق والسعادة بالعمل فى مجال العلم الذى سيكافىء الجميع بالأمن والصحة والرفاهية . وفى رأى بعضهم سوف يقوم العلم بتفسير الحياة والعالم . ان مكانة العلم العالية أثرت تأثيرا عميقا على الأدب خاصة ، وعلى الفكر بوجه عام .



ك . ماركس

الفيلسوف فى عصر العلم :

ينحدر **جاك ماريتان** من عائلة فرنسية برجوازية على قدر من الثراء والسمعة الطيبة . ووالدته اسمها « جنفياف » هى ابنة **جول فافر** Favee الشهير الذى يرتبط اسمه بنشأة الجمهورية الثالثة فى عام ١٨٧٠ . وحدث أن ماتت زوجة فافر الأولى ، فتزوج بفتاة بروتستانتية مؤمنة ، فتبعها فى عقيدتها . هكذا فعلت أيضا ابنته جنفياف **(والدة جان ماريتان)** لشدة اعجابها وتعلقها بأبيها ، وبالرغم من أن والديها الاثنين من الكاثوليك . وقد جاء قرارها هذا لتؤكد روح التسامح الذى يغمر قلبها . وكانت النتيجة ان ابنها جاك عند مولده عمد فى الكنيسة البروتستانتية . وجول فافر من البرلمانيين الديموقراطيين الذين عارضوا حكومات نابوليون الثالث وقد خلف **فكتور كوزان فى الاكاديمية** فرانسيز ووقع عليه عبء الدفاع عن مصالح فرنسا فى ١٨٧٠ عندما هزمتها الجيوش البروسية . وتقول كتب التاريخ انه استطاع بدفاعه البليغ أن يقنع **بسمارك** بألا تتجاوز جيوشه ميدان الكونكورد بباريس وبألا تبقى فى احتلال العاصمة أكثر من يومين اثنين .

وقد روت **« رئيسة »** زوجة جاك ماريتان ، ان والد زوجها قد مات قبل زواجها بجاك . أما والدته فقد حافظت على صفاتها العقلية والخلقية الممتازة ، واحتفظت ازاء الدين المسيحى عامة بشعور ودى . هذا مع عقيدتها المتفائلة بمستقبل العلم واقتناعها العقلى بأن الكاثوليكية لا تتفق مطلقا مع أحلام المستقبل الباسم الذى تبشر به . ولا عجب ان وجدنا جاك ماريتان قد تربى فى جو عائلى ملىء بالشك ولم يلق فى المناخ العقلى السائد فى المدرسة الاجابة على المسائل العقلية التى كانت تمزق روحه . وأتم دراسته الثانوية فى مدرسة هنرى الرابع ، ومن بعدها فى السوربون حيث نال شهادة فى الفلسفة . وعندما تقابل لأول مرة مع « رئيسة » ، كان يدرس مثلها للحصول على شهادة الليسانس فى العلوم البحتة . وربطت الصداقة بينهما ، **اى بين شخصين يبحثان عن حقيقة الكون ومشاكل الوجود .** وكتبت رئيسة تقول فى ذكرياتها : « كان علينا أن نعيد التفكير فى كل المسائل العويصة : فى مغزى الحياة ومصير البشر والعدل فى المجتمع وظلم الحكومات . ولأول مرة ، استطعت أن أعبر فى حرية عن المشاكل التى تتنازع داخل قلبى . لقد التقيت بشخص أعطانى ثقته ، **وكان هناك ارادة عليا قد مهدت لهذا اللقاء ..** وسرعان ما ساد بيننا التوافق بالرغم من الفروق الشاسعة التى تفصلنا من ناحية الأصل والطباع » .

وبدأ يختلطان معا بأصدقاء جاك ، فعرفا **ارنست بسيكارى** ، حفيد أرنست رينان المشهور ، ثم **شارل بيجى** الاشتراكى . ومعا قرا **اسبينوزا ونيتشه** . وذات يوم كانا



ش . دارون

يتنزهان فى حديقة النبات ويراجعان معا الذخيرة العلمية التى حصلا عليها من السوربون ، اذ كانا قد اندفعا الى تحصيل العلوم الطبيعية وغرقا تماما فى العقائد المادية لأساتذتهما . ومالت رئيسة بتفكيرها الى **انكار الألوهية . وحاول جاك من ناحيته ان يجد سببا لوجوده فى الدفاع عن طبقة البروليتاريا ، طبقا للآراء المتقدمة التى أخذها عن والدته** « غير انه ظل أكثر بؤسا منى . فاما ان لهذا العالم معنى .. ولذا وجب علينا الكشف عنه ، واما أن الحياة لا مغزى لها ولا تستأهل أن نعيشها .. » .

هكذا كتبت زوجته بعد أربعين سنة من ذلك اليوم العصيب واستقر رأيهما على قرار خطير ، وهو تمحيص كل المعطيات التى تقدم اليهما . ولسوف ينظران اليها بكل أمانة ودون خداع ، ثم انهما لن يقبلا أى رأى أو فلسفة بديلة . ولزمن قليل ، سوف يستمران على تلك الحال ، حال الانتظار والأمل ، حتى تكشف لهما الحياة عن معنى حقيقى أو مضمون يؤمنان به . واذا لم ينجحا فى تلك التجربة ، فلن يبق أمامهما الا الحل الأخير ، وهو حرية الرفض ، أى الانتحار .

أزمة الاعتقاد الحديث :

كانا يشعران بأن غياب الله قد أصاب عالمهما بالشلل والبوار . وفى تلك اللحظة الحاسمة عرفا **برجسون** . لقد لمس صديقهما شارل بيجى انهما لم يجدا مطلبهما الحقيقى فى دراسات السوربون ، فصحبهما الى كوليج دى فرانس ليستمعا الى محاضرات الفيلسوف الفرنسى برجسون . وكان هذا الأخير قد نشر قبل لقائهما به : **« المعطيات المباشرة للضمير »** و **« المادة والذاكرة »** وكانت تعاليمه تخالف على خط مستقيم العقائد التى وصلت اليهما من السوربون .

ووجدا عند هذا المفكر سماحة غريبة وفكرا متسع الافق . كانت آراؤه تقول بأن الانسان يحمل فى نفسه طاقة روحية تمكنه من معرفة الواقع والوصول الى المطلق .

وسيأتى يوم يكون **جاك ماريتان** قد هضم تماما كلا من فلسفتى **أرسطو** والقديس **توما الاكوينى** وفهمهما تمام الفهم على يد استاذه **برجسون** واتخذهما عقيدة ثابتة لنفسه . غير انه سيرفض تماما التناقض البرجسونى الموجود بين الحدس intuition والعقل . وسيدافع عن حقوق هذا الأخير .

وسيأتى يوم أيضا ، يكون فيه برجسون اليهودى قد قطع طريقا قربه من المسيحية . وسيجد فى معتقداتها ما يشبع مطالب روحه وسيقف بالقرب من تلميذه فى هذا الايمان والعقيدة .

وتكررت اللقاءات . وفى كل مرة كان جاك ورئيسة يشعران بأنهما عثرا على ما يبحثان عنه . وعادت الى رئيسة شهيتها الى المعرفة وانضم اليهما **شارل بيجى وارنست بسيكارى** . والى جانب محاضراته فى الفلسفة ، كان برجسون يجمع حوله عددا صغيرا من الطلبة لدراسة اللغة اليونانية . وكان قد اختار فى هذه السنة كتاب التساعات لأفلوطين Ennéades de Potin وهو واحد من الكتب الكلاسيكية فى التصوف . وعندما عادت رئيسة الى منزلها ، استغرقتها القراءة . ولما وصلت الى الصفحات التى يتحدث فيها أفلوطين عن علاقة الله بنفوس البشر وجدت نفسها تركع فى خشوع وقد ركض قلبها فى سرعة . لقد شعرت فى تلك اللحظة المباركة ان الله أقرب اليها من حبل الوريد . **ومنذ تلك اللحظة من لحظات الاشراق والتجلى ، عمر قلبها بالايمان** . ثم قرأت **باسكال وأفلاطون** ووقفت بنفس المتعة أمام حيرة قلب الأول وسكينة قلب الثانى . وفى صيف عام ١٩٠٤ مرضت رئيسة مرضا جعلها قريبة من الموت . وسيترك هذا المرض بصماته على صحتها . وفى يوم ٢٦ نوفمبر عام ١٩٠٤ تزوج جاك من رئيسة ، ولم يكن قد حاز بعد على شهادة الاجرجاسيون فى الفلسفة .

وبعد ذلك الوقت انقطع **جاك ماريتان** لخدمة المسيحية فى دأب واخلاص ، ولم يعرف عنه قط انه حاد عن الصراط القويم الذى رسمه لنفسه . وكان اتجاهه الى التعمق فى الفلسفة المسيحية وخاصة فلسفة توما الأكوينى . ومن بين كتبه التى يفوق عددها الأربعين سنجد عددا منها أصبح الآن من المراجع الكلاسيكية ، مثل **« درجات المعرفة »** (١٩٣٢) على سبيل المثال . وسيصبح ماريتان مشهورا بأنه مجدد الفلسفة القومية الجديدة Neo-thomisme وتبعه فى نهجه مفكرون آخرون مثل **سرتيلانج وجاريجو لاجرانج ، وماريشال** .



س . فرويد

صراع مع البرجسونية :

بدأ ماريتان حياته الفكرية فى عام ١٩٠٩ عندما كلفته احدى دور النشر بتحرير **« قاموس الحياة العملية »** ، فعمل فيه مع جمع من أصدقائه ، الا انه بسبب تأخيره فى اتمامه ، اضطر الى تأجيله عدة مرات ، بل والتنازل عن حقوقه فيما بعد .

هذا ولم يمنعه تحرير هذا القاموس من دراساته الخاصة التى رصد لها جزءا من وقته للتعمق فى فلسفة أرسطو وتوما الأكوينى وكذا الاطلاع على تيارات الفلسفة المعاصرة والقاء المحاضرات .

وفى عام ١٩١٠ كتب أول دراسة فلسفية له بعنوان **(العلم الحديث والعقل)** ومقاله به حماس زائد ، هو حماس شاب دون الثلاثين ، يريد أن يحطم كل شىء ، بل ويريد أن يحرك وجدان القراء على طريقة أستاذه **« بلوا »** وقدم مقالته الطويلة الى المسيو **تروجان** Trogan سكرتير مجلة **« المراسل »** فرفضها لأنها تتعارض مع سياسة المجلة ، فسحبها وقدمها الى أحد القسس ، هو الأب **« بيللوب »** P, Peillaube مدير **« مجلة الفلسفة »** ، فنشرها فى عدد يونيو ١٩١٠ (تكون هذه المقالة الفصل الأول من كتابه المشهور Antimodernisme : **عداء نزعة التجديد** ، حيث جمع ماريتان كتاباته الأولى ونشرها فى ١٩٢٣) . فى هذه الدراسة العنيفة هاجم ماريتان **« الحالة المؤلمة التى وصل اليها العقل ، خاصة فى هذه الأزمان التى**

برزت منها الحقيقة واصبحت قوية الى درجة ان بعض النفوس لا يمكنها أن تتغذى بحقائق ناقصة .. » هاجم ايضا **جو اللبس الذى يغمر العلم الحقيقى ويطمسه بشـــوائب ميتافيزيقية لا تقوى على الكشف عن نفسها وتجعل العـــلم مطية لوسائلها .** نظر ماريتان الى العلم الحديث واتهمـــه بالكبرياء وقال « انه يحترم فى المدارس الابتدائية احتراما وثنيا . وكانت نتيجة هذا العنف من جانب ماريتان أن ظن كثيرون انه اتخذ موقفا معاديا من العلم . وهــــذا أمر سخيف ، لأنه ينطوى عـــلى انتحار للفكر . والحقيقة ان ماريتان أراد ان يطهر مبدأ العلم ويطهر معه كل المعلومات من الطفيليات التى تشوه معالمه . كان يريد أن يعيد للعلم الحق حقيقة كيانه وقدسيته . كان الأب **بيللوب** فى هــذا الزمن مشغولا بالمعارك الفكرية التى قامت فى المعهد الكاثوليكى بباريس واستطاع بجهده أن يجعل تعليم الفلسفة مستقلا (اذ كانت تابعة حتى ذلك الحين لكلية الآداب) ، فتم انشاء كلية خاصة بالفلسفة ، درست فيها فلسفة توما الأكوينى بتوسع وعمق . هذا وقد سبق له أن أسس مجلة الفلسفة التى كانت تصدر عند الناشر **مرسيل ريفيير** . وكان هــذا الأخير ينشر كتب **جورج سوريل** ويمتلك مكتبة تبيع الكتب الاشتراكية . وبحكم صداقته للاشتراكيين ، استطاع جاك ماريتان أن يتعرف الى المفـــكرين الذين يبشرون بفلسفة القومية الحديثة مثله . وهكذا توثقت صلته بصاحب مجلة الفلسفة .

وبناء على طلب الأب بيللوب كتب جاك ماريتان بحثا مطولا عن التطور البرجســونى (ظهر فى عددى سبتمبر واكتوبر ١٩١١) ثم كتب عن فلسفتى البرجسونية (المجلة القـومية يوليو واغسطس ١٩١٢) وفيه ميز الكاتب بين فلسفتين لبرجسـون : البرجســونية كنظام Systéme والبرجسونية كنية واتجاه intention وعنده ان الثانية هى الأغنى والأحق بالدراسة ، لأن الأولى قد خانت الثانية ، أى ان « **النظام** » قد خان « **النية** » الحيوية . وختم بحثه بالدعوة الى عزل البرجسونية الثانية من طغيان الأولى **بحيث لو تحررت من ســـلطانها لاغترفت الشيء الكثير من حكمة القديس توما الأكوينى .**

وبديهى ان موقفا مثل هذا من تلميذ ازاء أستاذه فيه جرأة كبيرة ، خاصة وقد بلغت شهرة برجسون شأوا مرتفعا ، وفى زمن تربص به الأعداء للانقضاض عليه على مذهبه الذى زعزع به أركان الجبرية .

احيـاء التوماوية

وفى شهرى ابريل ومايو ١٩١٣ التى سلسلة محاضرات عن فلسفة برجسون والفلسفة المسيحية ، فنالت نجاحا منقطع النظير اذ استمع اليها مئات من المريدين والأعداء وكثير منهم صدم بسبب رنة الثقة الهادئة التى كان يلقى بها الفيلسوف الناشىء تعاليمه . وفى نهاية احدى محاضراته قال : « **اذا هدمنا الذكاء والفكر والحق الطبيعى فاننا نهدم أسس الايمان . لذلك فان أية فلســـفة تتطاول على الذكاء** intelligence **لن تكون فلســـفة كاثوليكية »** . وكان الهدف الحقيقى لجاك ماريتان ـ لا ان يحارب البرجسونية ـ وانما أن ينتهى من الخزعبلات التجديدية التى وقفت أمامها جموع غفيرة من الشباب دون دفاع ، بل دون أن تقوى على مقاومتها . ورأى بثاقب نظره ان الفلسفة القومية فيها الرد الحاسم والاتساع الكافى بل والمنطق الصارم أيضا . كانت محاضرات عام ١٩١٣ هى الاعلان الأول للاحياء القومى فى فرنسا واستطاعت بفضله ان تنافس الفلسفات الأخـــرى المنتشرة واضطر بطبيعة الحال ان يحارب آراء أســـتاذه برجسون المتركزة على الحدس والادراك الباطنى المباشر وان يعيد للذكاء وللعقل مكانتهما اللائقة ، **وكان انتماؤه الصريح الى القديس توما قد فرض عليه ان يحارب البرجســـونية كنظام** ، ويتعرض للنقد اللاذع ، **بل ان يتعرض ايضا لنوع خاص من برجسونية ضحلة وضعيفة الكيان والمضمون بدأت تنتشر بين صفوف الطلبة** ، **خاصـــة فى بعض الأوســـاط الكهنوتية** ، اذ وجد بعض **القساوسة فى البرجسونية سلاحا فعالا لمهاجمة العقليين** ، **فضلا عن تأثيرها الضار فى انتشـــار نوع من تيـــار عاطفى** Sentimentalisme **بدون مضمون وقد تخفى تحت ستار الشعور بالحدس** . واجهت كل هذه المصاعب ماريتان وشاهد بنفسه نتيجة أعماله وفعلها فى صدم الكثير ، حتى من أشياعه . غير انه استمد من ايمانه شجاعة . والى ذلك أشار فى مقدمة الطبعة الثانية من كتابه « **الفلسفة البرجسونية** » وينهى ماريتان كلامه بقـــوله : « بارك الله تلك المرفة التى تأتى جزاء نفسها وتطهر ـ بدونها الجاد الذى يشبه مذاق الموت ـ كل حماس شاب مزروع فى كل قلب ، قلب المريد الجديد الذى وهب نفسه للمعرفة والحق » .

وجميع كتابات ماريتان تتسم بالعمق والغموض ، وبعضها نشر باللغة الانجليزية أولا ، مثل البحث الطويل الذى عنوانه الحدس المبدع فى الفن والشعر أو ذلك البحث القيم الذى نشره فى مجلة فورتشون الامريكية فى ابريل ١٩٤٢ بعنوان : « **من هو الانسان ؟** » .

ومن كتبه الشاملة التى بلد للقارىء المثقف قراءتها ذلك المؤلف الذى أصدرته له دار جاليمار فى جزءين ضخمين تحت عنـــوان : « **الفلسفة الأخلاقية** » وبه تلخيص واف وشروح لمحاضراته التى ألقاها بجامعة برنستون ، وكان قد

ذهب الى هناك بناء على دعوة منها قبل الحرب العالمية الثانية ففاجأته الحرب وهو هناك ، فظل فى أمريكا لم يبرحها الا للفترة التى عينته فرنسا سفيرا لها فى الفاتيكان . ولما انتهت خدمته فى السلك الدبلوماسى عاد ثانية الى هناك ، وهو ما يزال هناك للآن مقيما فى برنستون بولاية نيوجرسى .

ويبدأ هذا الكتاب بمقدمة يقول فيها ان طبيعة بحثه عقائدية وليست تاريخية . فهو يؤرخ للفلسفة فى كل عصورها ، ولكنه ينظر الى النظريات نظرة عقائدية doctrinal هذا عن الجزء الأول الذى يقع فى ٥٩٠ صفحة من القطع الكبير تاركا البحث عن القضايا الفلسفية وتمحيصها الى الجزء الثانى . وهو لا يلف أو يدور وانما يعلنها فى صراحة عند الصفحة الأولى من المقدمة « **ان كل آرائى الفلسفية استمدها من حكمة توما الاكوينى** » ، ويقول انه يرى فى الجزء الثانى من المجموعة اللاهوتية منهاجا حيا وكاملا لكل أعمال الانسان . لذلك نجده اعتمد اعتمادا كليا على الشروح التى قدمها **توما الاكوينى** فى تعليقاته على فلسفة **أرسطو** ، اذ رآها كافية لا تحتاج الى أية اضافات ، فلم يستغرق منه شرح الفلسفة اليونانية ، على ما فيها من خصوبة وغنى وآراء متعارضة أكثر من تسعين صفحة من كتابه ، ثم يخص القسم الأكبر من مؤلفه لفحص فلسفة **هيجل** تحت ضوء معتقداته . كما ينظر نظرات سريعة الى فلسفة كونت الوضعية ، وفلسفات **ماركس وكيركيجور وسارتر وجون ديوى وبرجسون** .

صدمات الانسان المعاصر

ولنا وقفة عند الفصل الأخير ، حيث يتحدث عن الصدمات الثلاث التى تعرض لها الانسان فى العصر الحديث ، ويقصد بهذه الصدمات العقلية : نظرية دارون ، الماركسية وأخيرا الفرويدية .

فنظرية دارون تحدثت عن الأصل الحيوانى للانسان وأثرها المزدوج المهين لحياة الانسان الأخلاقية ، لأنها أخرجت المضمون الانسانى منه عندما يفكر هذا الانسان فى أصله الحيوانى ، هذا الى جانب أخلاقياتها التى جعلت تنازع البقاء فى مقدمة العناصر اللازمة للبقاء .

والصدمة الثانية جاءت من **الماركسية** . فنظرتها الى العامل الاقتصادى واعطائه الأهمية الأولى لها أثر خطير على الأخلاقيات .

وتأتى أخيرا النظرية الفرويدية التى أعطت اللاوعى مكانا كبيرا فى الحياة العقلية وجعلت العقل ذيلا للجنس .

مثل تلك الآراء تصدم العقول ذات التفكير السطحى . ولكنها بالنسبة للشخص المؤمن ، فانها ترسخ ايمانه وتكشف له عن ابعاد جديدة للانسان وتسبر عن أغوار سحيقة له . فان الداروينية لا يمكنها انكار ان الانسان متميز عن الحيوان بالادراك وبكيانه الروحى وتكشف بالأخص عن استمراره الحيوانى مع أسلافه ، ولكن تكشف أيضا عن عدم استمرار أى انفصال فى الاتجاه الميتافيزيقى . والنظرة العلمية للتطور تقودنا الى التقدير السليم للعوامل التى أخرت تطوره أو حثته ، وتقوده الى أخلاقيات تأخذ فى الاعتبار الأصول المادية لهذا الانسان المفكر وكذا الأعماق الديناميكية التى ترتبط بالعامل اللاعقلى فيه ، وكذا بالأعماق الديناميكية التى ترتبط بعقله وتفكيره وتصنع عظمته الحقيقية .

أما بالنسبة للماركسية ، فهى تنبه الانسان الى أهمية العامل الاقتصادى والى الصلات بين العوامل الاقتصادية والأخلاقية والروحية على ضوء ما ارتآه أرسطو . والأخلاقيات الجديدة يجب اذن أن تأخذ فى اعتبارها الحالة الموضوعية للانسان وتواجه الظروف فى أمانة وعدل .

بقيت اذن **الفرويدية** ، وعنده أن طريق السلامة هو الاعتراف بسعة عالم الغرائز التى تجعل العقل والحرية يحتل جانبا صغيرا منها . عندئذ سيكون علم الأخلاق مسئولا عن الدراسة الواعية لمختلف هذه المسائل بكل أشكالها وأعماقها بل وتحولاتها التى تختفى وراءها بين الوعى واللاوعى . لذلك ستكون الأخلاقيات أكثر « **انسانية** » اذا أخذت فى اعتبارها أهمية العقل الباطن وطغيانه المريب على العقل الواعى ودراسة قوانينه دراسة فاهمة وأمينة . وكثيرا ما يحدث ان يكون الوعى راغبا فى السيطرة على اللاوعى ، باحثا عن وسائل لقهره . وعند ماريتان ان هذا القهر لا يختلف عن أى نظام تعسفى . ويرى ان ما يجب على الانسان الوصول اليه هو « **اتحاد سياسى** » مستخدما فى ذلك تعبير أرسطو ، ويكون هذا النظام مبنيا على أساس من الصداقة وعدم العنف ، محاولا ان يفيد بطريقة بناءة من الانطلاقات الطبيعية مفترضا ان جزءا كبيرا من اللاوعى فى الانسان يمكن ترويضه وتطهيره ، وذلك باحترام قوانينه وليس بقهرها أو انكارها أو حتى اغفال أهميتها .

ويمكن تلخيص نظرته الى الانسان فى كل قضاياه الفكرية والنفسية والجسمية ، بأنه كائن لا مفر من قبول وضعه الانسانى وليس بالهروب منها أو رفضها ، وانما بالنظر اليها النظرة الأمينة والكلية والمخلصة . وتقوده هذه النظرة الى بحث الحل الذى تقدمه الروحانية الهندية ، لينتهى أخيرا الى قبول النظرة المسيحية التى دعا اليها الانجيل بكل مقتضياتها .

وجدير بالذكر ان **جاك ماريتان** اشترك مع زوجته فى تأليف كتب عديدة نذكر منها : فى حياة الصلاة – مركز الشعر – طقوس وتأمل .

الريفى من الجارون

وجاءت الأنباء مؤخرا بقرب ظهور كتاب جديد لجاك ماريتان تحت عنوان : (الريفى من الجارون) . والجارون هو اسم نهر يجرى فى جنوب فرنسا . والكتاب لم يوزع بعد فى المكتبات ، وانما حصلت على نسخه الأنيقة قلة من كبار الأدباء ، كما ورد فى الحديث الأسبوعى لفرانسوا مورياك الذى تنشره له الفيجارو (عدد ٣ نوفمبر ١٩٦٦) . والكتاب كما يظهر من وصفه السريع ملىء بالتأملات الصائبة . ويقول

مورياك انه « يشرب كلامه كما يشرب اللبن ! » ويعلق على ذلك بأن اللبن هو المشروب الذى « يؤخذ عندما يخشى الانسان التسمم ، فيريد أن يتحصن ، أو يكون السم قد ناله فعلا فيطلبه للعلاج » .

وحدث ان كاتب هذا المقال سأل ماريتان فى رسالة ضافية عن تفسيره للألم الانسانى ومغزاه . والموضوع من رءوس المسائل الشائكة التى تعترض سبيل المؤمن . وكان

خلاصة رد ماريتان على : ان القديسين لا يبحثون عن الألم وانما يتقبلونه » .

وختاما نقول ان السماحة العالية ، وسعة الفهم ، واخلاص ماريتان فى دعوته ، والحياة المثلى التى انتهجها فى الدفاع عن الحق ، جميعها أمور أحاطته بهالة من القداسة وجعلته قدوة لكثيرين ، هذا فضلا عن مكانته الوطيدة بين مفكرى العالم وفلاسفته .

سمير وهبى

فيلسوف اليوم وأزمة العصر

لم تعد الفلسفة اليوم ــ كما كانت بالأمس ــ مجموعة من التأملات العقلية الخالصة تتناول **العالم والله والانسان** وعلاقة كل بالاثنين الآخرين تناولا أكاديميا صرفا يحرص على ان يرد المسببات الى أسبابها والمعلومات الى عللها ، بل أصبحت ارتباطا حيا بحركة المجتمع وتأثرا عميقا بتطور التاريخ .. فالفيلسوف اليوم لم يعد واحدا من أولئك المفكرين الذين ينتظرون المشكلات ليتناولوها من الخارج ، بل أصبح قطعة حية من جسد الواقع وشريحة لا تنفصل من روح العصر ، **فتفكيره وليد حياته ، وفلسفته ربيبة عصره** ، وبمقدار ما يتأثر بالعصر الذى يعيش فيه بمقدار ما يؤثر فى الانسانية من حوله .

من فوق هذه القاعدة الفكرية المشروعة تنطلق فلسفة **كارل ياسبرز** .. فلسفة الجهد والتوتر والصراع .. الجهد النابع من تأثر صاحبها بالأحداث التاريخية ، والتوتر المنبعث من معاناته لويلات الحرب العالمية الثانية ، والصراع الناشب بينه وبين قضايا الأخلاق والسياسة والاجتماع ، وغيرها من القضايا الانسانية التى تتطلب حلولا علمية وناجزة يراد بها التصدى فى شجاعة لأزمة العصر ، فعند الفيلسوف أن أزمة العصر تتمثل أول ما تتمثل فى افتقار الانسان المعاصر للنظرة التاريخية العميقة التى تجعله فى تواصل دائم مع جميع اخوانه من بنى البشر : وعندى أيضا اننا بهذه النظرة الشمولية وحدها يمكننا أن نشهد مطلع تاريخ عالمى جديد ، لا يكون فيه مصير بلد من البلاد هو المحور ، وانما مصير الجنس البشرى الوقت .

وهكذا نجد أن فلسفة كارل ياسبرز ان هى فى صميمها الا فلسفة النشاط الانسانى الذى يتحدد بالالتحام بصميم الواقع فى أحداثه وتفاصيله وقضاياه ، وبالاندماج فى التيار التاريخى الذى يمكننا من خلاله ان نتذوق طعم المعركة وبالتالى طعم الحياة ، والا فانه بدون هذا الضوء يظل العالم فاغرا فاه ، ممزقا فى مناظر جزئية ما دمنا لا نستطيع ان نرده الى مبدأ واحد ، شمولى وموضوعى فى نفس الآن .

هذه المعانى النبيلة المشرقة وهذا



الموقف الأصيل من أزمة العصر هو الذى ضمنه كارل ياسبرز فصول كتابه الرائع **« مدخل الى الفلسفة »** الذى قام بترجمته الى العربية **الدكتور محمد فتحى الشنيطى** ، ولم يكتف الدكتور الشنيطى بهذه الترجمة الممتازة للنص التى ان دلت على شىء فانما تدل على معايشته لفلسفة ياسبرز فضلا عن تمكنه من اللغة الفرنسية ، وانما أضاف اليها مقدمة وافية وضع فيها فيلسوفه فى تيار عصره ، وكشف بايجاز ولكن بأصالة عن دور الفيلسوف فى أن يكون جنديا فى معركة المنصرية والاستعمار ، سلاحه هو الكلمة التى تعطى الكل أعظم فرص للحرية ، وأروع ما يؤدى الى الاعلاء من حقوق الانسان .



أونامونو
والمعنى التراجيدى للحياة

● **تتخذ فكرة الكفاح فى فلسفة أونامونو كل ثقلها ، فهو لا يكافح الموت فحسب ، وانما يكافح الحياة نفسها أيضا ، يكافحها بكل ما فيها من مظاهر أسيانة أو بمعنى مسرحى، « تراچيدية » .**

● **كان أونامونو نموذجا للفيلسوف الملتزم الذى عبر عن جيله أصدق تعبير ، وطالب مع مفكرى عصره أن تحتفظ أسبانيا بطابعها القومى المميز الى جانب الاستفادة من الحضارة الأوروبية .**

توضع فلسفة الوجود أو الفلسفة الوجودية فى مقابل التصورات التقليدية للفلسفة كما نلمسها عند **أفلاطون** او **أسبينوزا** او **هيجل** ، فاذا كانت الفلسفة عند أفلاطون مثلا هى البحث عن الماهية ، لأن الماهية ثابتة لا تتغير ، واذا كانت عند أسبينوزا هى المشاركة فى الحياة الخالدة ، وارادة للوصول الى السعادة المطلقة ، والعثور على حقيقة عامة صالحة لكل زمان ، ذلك بواسطة العقل وحده فى سعيه الدائب للسمو فوق الصيرورة : واذا كانت عند هيجل هى البحث العقلى لفهم العالم فهما عقليا الى أبعد الحدود ، والاهتمام الملح بفكرة الصيرورة كذلك ، والاعتقاد بوجود عقل شامل وارتباط ككل عاطفة وفكرة لنا بشخصيتنا التى تأخذ مكانها فى تاريخ معين وأمة معينة ، ووصولا منها الى الفكرة المطلقة أو الكلية ...

فى مقابل هذه الموضوعية تقوم الفلسفة الوجودية وعلى رأسها **كيركجورد** ، فيرجع الحقيقة للذات الانسانية ،



ب . باسكال — ف . نيتشه

محمد كمال الدين

ويرفض اعتبار الانسان جزءا من كل ، لأن له ذاتا تحس وتدرك ، فالفرد عنده هو الذى يكون على صلة بنفسه واهتمام بمصيره لأنه فى حالة صيرورة دائمة ، وعلى كاهله تقع رسالة ينبغى عليه أن يؤيدها ، **وكما أن وجود الفرد هو المقوم الأول له ، فان العواطف الشخصية التى تسيره فى دروب الحياة هى مقومه الثانى** ، وجاء **هيدجر** بعد ذلك فاتخذ من وجود الفرد دلالة على الوجود بمعناه العام أو وجود الانسان بمعناه المطلق ، وهذا الوجود لا يشعر به الفرد الا اذا اجتاز تجربة القلق الذى يضعه فى مواجهة العدم أو الموت ، وعن طريق هذه التجربة يشعر بوجوده وفاعليته فى الحياة ..

والفلسفة الوجودية تنبع من أساس يقول اننا ألقينا فى هذا العالم دون أن نعرف لذلك سببا واضحا ، فاذا عرف الانسان أنه موجود كان عليه بعد ذلك اختيار ماهيته أو صفاته التى تميز هذا الوجود أو تجعل منه وجودا فعالا ومتميزا ، وجودا يستغل فيه المرء امكانياته الذاتية التى « **أسقط بها** » فى هذا العالم . ولذا كان الانسان الوجودى باستمرار « **فى مواجهة شىء** » وهذا الشىء قد يعمل حتى يهدد « **الوجود** » نفسه بالفناء أو العدم أو الموت ، ومن هنا كانت السمة الثانية للفلسفة الوجودية وهى أن الوجود ـ بحسبه بلا ماهية ـ عرضة للخطر والتساؤل ، ولا يخفف من هذا الخطر أو الخوف من الموت الا الزام الانسان لنفسه بالانتصار على هذه التجربة وأن يأخذ على عاتقه تقرير و « **صنع** » مصيره بنفسه .

الموت أو العدم اذن عنصر جوهرى فى الفلسفة الوجودية ، وهو يكشف عن نفسه من خلال تجربة القلق التى يمر بها الانسان .

الخوف الدائم من الموت

تلقف الفيلسوف الاسبانى ميجل دى أونامونو هذه القضية الوجودية واحتضنها فلسفة خاصة به ، وأقام



منها مذهبه الفلسفى ، وأن كان بعض الفلاسفة لا يعدونها فلسفة خاصة ، وانما جانبا من فلسفة عامة هى الفلسفة الوجودية ، تأثر به **اونامونو** من كيركجورد بالذات ..

تقوم هذه الفلسفة عند اونامونو على ان جوهر الانسان هو « الاسى » أو « الخوف الدائم من الموت » ، وهو فى سبيل ذلك انما يصارع طول حياته هذا الخوف حتى يقع فيه دون أن يدرى لذلك سببا ، ودون ان يحاول له تفسيرا .. **وتتخذ فكرة الكفاح** فى فلسفته كل شكلها **فهو لا يكافح الموت فحسب** ، **وانما** يكافح الحياة نفسها أيضا ، **يكافحها بكل ما فيها من** مظاهر ايمانه أو بمعنى **مسرحى « تراجيدية »** tragic ، ولا يبقى له الا أن يقاوم حتى النهاية والا لقى مصرعه عند أول تراجع أو وجل ، ولذا **كان الانسان عند أونامونو هو الانسان المتحفز للصراع باستمرار** ، **المكافح فى سبيل الحفاظ على الحياة دائما ، وليس أمامه فى سبيل البقاء والخلود والانتصار** غير حلول ثلاثة يوردها فى كتابه الرئيسى « **فى المعنى الاسيان للحياة** The tragic sense of life » :

الحل الأول : أن يعرف الانسان انه سيموت موتا كليا ، وفى هذه الحالة سيكون عليه أن يعيش حياته فى يأس وقلق كبيرين ، ولا يكون أمامه مفر من الاستسلام القدرى لكل شىء ..

الحل الثانى : أن يعرف الانسان أنه لن يموت كلية ، بل سيبقى منه جزء خالد ، وفى هذه الحالة سيطمئن على مصيره ، ولن يجد أشكالا يدعوه الى المقاومة أو الكفاح ما دام سيجد حياته آمنة مطمئنة لا يعكرها موت ، ولا يكدر صفاءها تهديد بالفناء .

والحل الثالث : أن يعرف الانسان انه لا يدرى يقينا ما هو الحق فى هذا الامر ، أهو سيموت أم لن يموت ؟

وفى هذه الحالة يكون الانسان مع نفسه فى صراع دائم لتأكيد ذاته ، ونضال مستمر ليبقى وجوده ثريا بالتجارب والخبرات والانتصارات .

لقد مر أونامونو بتجربتين **خطيرتين** فى حياته ، هدته فى طريقه الى فلسفته فى الحياة .. تجربة المجتمع الاسبانى كله فى الحرب التى خاضتها اسبانيا ضد الولايات المتحدة عام ١٨٩٨ وانهزم امامها هزيمة كبيرة بتحطيم اسطوله عن آخره فى خليج مانيلا ، والتجربة الثانية دينية جاءته من قراءته ـ ثم تأثره فيما بعد ـ لفلسفة كل من **باسكال وكيركجورد** ، وكلاهما من أسرة دينية مؤمنة ، وكلاهما آمن فى حياته بالقلب والعقل معا وان جعلا للقلب الأهمية الأولى ، كما آمن كلاهما بمبادىء فلسفية يتجاذبها القلق والشك ، فبدأ الصراع فى فلسفتهما متخذا شكلا أساسيا ..

من هاتين التجربتين خرج **أونامونو** برايه فى الموت ، شك فى كل ايمان ، ضرورة الصراع والنضال ضد كل شىء ، تأكيد لوجود الذات باستمرار ، دعوة الى عدم تقبل الهزيمة وأن يبدأ الانسان من جديد ، ولهذا كان اختياره **للحل الثالث** ، ومن ثم ادراجه فى الفئة الملحدة من الوجوديين .. مع ان المتعمق لفلسفته سيجد مبررات قوية لهذا الموقف ، وسيجده فى النهاية مؤمنا أشد الايمان على الأقل بالانسان فى سعيه الدائب لتأكيد ذاته واثبات وجودها عن طريق افعال تجعلها ظاهرة بارزة ، هذا السعى هو فى الحل الأول ايمان عميق بفكرة مؤكدة ابتنتها الأديان كلها ..

هذا الايمان بالانسان دعاه الى تقرير مبدئه الفلسفى الثانى ، **وهو ضرورة دراسة الانسان فى فرديته ككل ، بمعنى** الا ينفصل عن وضعه الاجتماعى ، ولا تقتصر دراسة



أفكاره على تاريخ حياته ، فكما أن المفكر ــ فيلسوفا كان ام اديبا ــ يستقى من معين الحياة حوله جل أفكاره ، فانه يستمد من حياته الشخصية ــ شعر بذلك ام لم يشعر ــ معظم هذه الافكار ، والدارس لعلم النفس ــ والتحليل النفسى بخاصة ــ يلاحظ بالتأكيد هذه الحقيقة ، وهى ان فكر المرء مرتبط اشد ارتباط واوثقه بحياته : ومن مجموعة ملاحظاته وتأثراته وانطباعاته بالحياة من حوله ، وبحياته الشخصية ، يستوحى افكاره الخاصة ، ويدلل اونامونو على هذه الحقيقة فى كتابه « **المعنى الاسيان للحياة** » بقوله « **انه يتحتم على الباحثين ان يعنوا عناية خاصة بالفرد وانسانيته أكثر من عنايتهم بمنطقه ومذهبه فحسب** .

فكرة النضـال فى الحياة

ان من يدرس الفيلسوف **كانت** Kant او يدرس تفكيره من خلال كتابيه « **نقد العقل الخالص** » ، « **نقد العقل العملى** » ثم يتجاهل تماما ظروف الفيلسوف النفسية والاجتماعية ، وكيف أنه كان فى كثير من احواله العادية ــ وان لم يظهر ذلك بجلاء فيما كتبه عن المعرفة وعن ما بعد الطبيعة ــ انما يغفل جانبا هاما من جوانب فكر هذا الفيلسوف ، فلابد للدارس لشخص ما ان يعرف حياته وعذابه وشقوته ، ليجد فيها مفاتيح أفكاره جميعا .. ويضرب **أونامونو** مثلا آخر ــ فى الكتاب نفسه ــ لمثل هذه الدراسات ، فالذى يبحث فى فلسفة وأفكار كيركجورد عن الدين او التدين او الاحكام الخلقية او الجمالية والفرق بين الفلسفة والعلم ثم يغفل او ينسى عيوبه الجسمية والنفسية والاجتماعية انما يغفل جانبا حيويا من جوانب فكر هذا الفيلسوف ..

وبذلك تكون عنـاية اونامونو فى المحل الأول هى بالانسان نفسه أولا ثم بأفكاره بعد ذلك ، باعتبار أن هناك ارتباطا عضويا لا ينفصم بين فكر الانسان وحياته ، ويقول فى موضع آخر من الكتاب « أنا انسان ، وليس هناك انسان غريب عنى ، فالانسان هو الذى نراه ونسمعه ، وهو اخونا .. اخونا الحقيقى ، المؤلف من لحم وعظم ، الذى يولد ويموت ، ويتفلسف لا بعقله فقط ، وانما بارادته وعاطفته وروحه وبدنه معا .. »

من هذا الايمان بالانسان ، ومن فكرته الأولى عن الموت ، استمد أونامونو **فكرة الصراع والنضال فى الحياة** ، وقد اتخذ فيلسوفنا من **دون كيشوت** رمزا لهذا النضال ، ويكون عنه كتابه الرئيسى الثانى « **حياة دون كيشوت وسانشو** » الذى نشره عام ١٩٠٥ ، ف «**دون كيشوت**» فى كفاحه صورة مصغرة للنزاع بين الواقع كما هو ، والواقع كما يجب على العقل والعلم أن يتصوراه ، لم يخضع دون كيشوت للعالم ولا لحقيقته ولا للعلم ولا للعقل ، ولم يخضع للفن ولا للجمال ، بل ثار على هذا كله ، وانتهى به اليأس ــ بعد أن رأى عبث النضال ــ الى الاستسلام وعدم المقاومة ، ولكنه استمد من هذا اليأس أمله البطولى فى الحياة ، لقد كان دون كيشوت وحيدا مع سانشو المطيع الساذج ، وكان معه فى دروب الحياة ــ رغم ذلك كله ــ مثالا للنضال والكفاح ، حتى وان لم يأت عليه بثمرة جديرة بالتقدير .. **ان على الانسان ان يكافح ، وان يكافح باستمرار سواء وجد لذلك هدفا ام لم يجد** وكأننا باونامونو يتمثل حكمتنا العربية التى تقول «على المرء ان يسعى ... وليس عليه ادراك النجاح» ..

أونامونو والمصير الأسبانى

وبمثل ما ضرب اونامونو مثلا **بكانت وكيركجورد** فى ضرورة دراسة أحوال المفكر الاجتماعية والنفسية جنبا الى جنب مع دراسة أفكاره وآرائه ، نضرب **بأونامونو** مثلا آخر ، فنلقى على حياته بعض الأضواء ، وعلى تأثراته واطلاعاته واحوال عصره مزيدا آخر من الضوء ..

فقد ولد ميجل دى اونامونو فى مدينة بلباو باسبانيا فى ٢٩ سبتمبر عام ١٨٦٤ ، وتلقى دراساته الابتدائية والثانوية والجامعية فى أقل من عشرين عاما ، اذ حصل على الدكتوراه فى الآداب عام ١٨٨٤ ، وفى هذه الفترة مر بتجارب اجتماعية ضخمة هزت وجدانه وفتحت فيه بذور الوطنية وآفاق الفكر ، وكان أهمها تلك القنبلة التى سقطت على منزل مجاور لمنزله اثناء الحروب الكارلية عام ١٨٧٤ (ولم يكن يتجاوز العاشرة) **فتركت فى نفسه اثرا قويا ضد الاحتلال واستخدام القوة والعنف ، وغرست فيه حب المقاومة ، واهتماما بالسياسة القومية ، ومن ثم شعورا لا يقاوم ــ فيما بعد ــ بحب بلاده والرغبة فى اظهار**

محاسنها والتغنى بجمالها وطبيعتها ، أما عن قراءاته فى هــــذه الفترة فقد تأثر بالفيلسوفين الاسبانيين **بالمس** Balmes **ودونوســـــو كورتيـــز** Donoso Cortés ومنهما عرف فلسفة كل من **كانت وديكارت وهيجل** وتأثر بفلسفاتهم العقلية والمنطقية وتفكيرهم السلس المرتب ..

وبعد أن حصل على الدكتوراه ، عمل بالتدريس الخاص حتى عام ١٨٩١ حيث تزوج فى هذه السن المبكرة وانجب على مدى حياته ثمانية أولاد ! ، كما تقدم لنيل كرسى علم النفس والمنطق والأخـــلاق ولـكنه لم يظفر به نظرا لاستقلاله فى الراى ، ولكنه حصل على كرسى اللغـــة والأدب اليونانيين من جامعـــة ســلامنكا وبقى فيه حتى عام ١٩٠١ حين عين مديرا للجامعة نفسها ، وفى هــــذه الفترة وقع الحادث الاجتماعى الذى هز وجـــدانه من الأعماق ، وخرج منه ـ فيما نعتقد ـ بالجانب الاكبر من تفكيره الفلسفى ، اذ أن عام ١٨٩٨ وقعت الحـــــرب بين اسبانيا والولايات المتحدة بشأن المستعمرات الاسبانية بهـــا ، ولم تستطع اسبانيا الصمود أمام قوات الولايات المتحدة القوية المدربة ، وخاضت معها غمار معارك كثيرة ، برية وبحرية انتهت بهزيمة قاتله للقوات الاسـبانية فى خليج مانيـــلا بالفلبين فى أول مايو عام ١٨٩٨ ، وتحطم الأسطول الاسبانى عن آخره ، وفى هذه الأثناء نجحت ثورة كوبا أيضا بمؤازرة الولايات المتحدة ، وبهذا فقدت اسبانيا كل مستعمراتها فى أمريكا والمحيط الهادى ، وأضحت دولة صغيرة بعد أن كانت فى القرنين السادس عشر والسابع عشر من أقوى دول العالم ..

جيل عام ١٨٩٨

دعت هذه الهزيمة مفكرى اسبانيا الى التساؤل عن مصير اسبانيا ومن ثم الى البحث فى اسباب الهزيمة ودوافعها ، وخرجوا من هــــذه التجربة بعهد جديد ، يبنون فيه أسبانيا مرة أخرى تاركين وراء ظهورهم ماضيا حافلا بمظاهر العظمة والسلطان لم يتوقعوا فيه مصيرا كهذا المصير ، ومن هنا بدأ جيل أسبانى جديد ـ سمى **فيما بعد بجيل عام ١٨٩٨** ـ شاهد الأزمة وخرج منها بضرورة البناء من جديد ، بعد تقييم هذا العهد ، وقد خرجوا منه بنتائج طيبة ، خرجوا بفنانين أصلاء ، ومفكرين عباقرة كان النسيان يطويهم ، وكانت العيون تتحاشاهم رغم أنهم كانوا يعبرون عن الأصالة الاسبانية خير تعبير ، ومن هنا أيضا تنبهوا الى طبيعـــة بلادهم وما يمكن أن يكتشفوا فيهـــا من خامات بناء صرحها الجديد ، فجاب المفكرون آفاقها ، ورأوا عن كثب ما فيهـــا من امكانيات تعتمد أول ما تعتمد على المواطن الاسبانى الأصيل الذى لم تنزعه من أرضـــه أو قوميته عوامل الاغراء الحضـــارى والجذب اللاقومى ، وظهر فى هذه الفترة مفكرون وفنانون بعثوا الحياة فى أسبانيا من جديد ، وأعادوا غربلة وتقييم تراثهم الســالف فحذفوا وأضافوا ، **وخرجوا من هـــذا كله بقيم جديدة تنزع أساسا الى حقيقـــة النفس الانسانية الباطنة فى الشعب الاسبانى** ، وصحب هذه النزعة ميل واضح الى التعبير ببســاطة واخلاص ونزاهة عن مطالب أمتهم وحاجاتها ، لم يغفلوا أثناء ذلك الاطلاع على الآداب الأجنبية ليروا ويقارنوا ويعرفوا اين هم ، وماذا يطلبون .

ورأينـــــا أونامونو يدرس الأدب العربى على يـد المستشرق كوديرا ويتعرف على ملامحه القومية الأصيلة ، وانتقل الى جانبه الآداب اللاتينية وسائر الآداب الأوروبية الحديثة ، كما تأثر مباشرة بالتيارات الســائدة فى أوربا **وأهمها تيار الفلسفة المثالية عند اتباع هيجل ، والفلسفة الوضعية عند اتباع سبنسر وكانت** ، ولـكنه عارض تلك الفلسفات جميعا لما كان من تيار عام يتجه نحو الذاتية ، ونحو العناية بالانســان أولا وقبل كل شىء ، **ومن هنا كان اندفاع أونامونو نحو التأثر بفلسفة باسكال وكيركجورد ..**



س . كيركجورد

كان **باســكال** (١٦٢٣ ـ ١٦٦٢) يقول « **ان للقلب أسبابا خاصة لا يمكن أن يفهمها العقل ، وان شعور القلب اسمى من منطق العقل ، وان الشعور القلبى هو الذى يهدى الانسان فى دروب الحيـــاة حتى يوصله الى فكرة الله** » ويدلل على هذا بأن قوانين الأخلاق مثلا لا توضع الا اذا استهدى المفكرون بالشعور الفطرى لدى الناس وسلوكهم مع بعضهم البعض ، هذا الســلوك هو فى المحل الأول سلوك عاطفى انسانى ينبع من القلب أساسا ..

أما **كيركجورد** (١٨١٣ ـ ١٨٥٥) ـ منشىء الفلسفة الوجودية بمعناها الحديث ـ فقد رد كل الحقائق الى الجانب العاطفى فى الانســان وقال « **ان الانسان جملة من العواطف الثائرة غير المتحـــددة ، والتى لا تقبل المنطق الصارم أو الجبرية المتحكمة** » ولذا كان الوجود الفردى

عنده هو الأساس ، اذ لكل فرد مقومات ذاتية ينفرد بها دون غيره من الناس أما مبادىء فلسفته فتقوم على الأمل والتفاؤل واليأس والحياة والموت والالتزام والتقيد بمبدأ ، باعتبار أن الانسان الفرد فى حياته خليط من هذه النوازع جميعها ، ولا يستطيع الحياة بدونها ..

من هذه الفلسفات كلها خرج أونامونو بمبادئه الخاصة وفلسفته المتميزة والتى تتجه فى المحل الأول الى الانسان تدرسه فى حياته وتأثراته قبل أن تدرسه فى فكره ومبادئه .. **ومن هنا كان أونامونو نموذجا فريدا للكاتب والفيلسوف الملتزم الذى عبر عن جيله أصدق تعبير ، وطالب مع مفكرى عصره باحتفاظ اسبانيا بروحها الحضارى الخاص وطابعها القومى المميز الى جانب الاستفادة من الحضارة الأوربية .**

ظل أونامونو شاغلا لادارة الجامعة حتى عام ١٩١٤ حيث فصل منها بسبب اشتغاله بالسياسة ، ولما قامت الحرب العالمية الأولى خاض غمار السياسة مدافعا عن قضية الحلفاء ضد اليمينيين الذين كانوا يناصرون المانيا ، وكان من الناحية الداخلة من أشد أعداء الملكية ، بل خصما للملك الفونس الثالث عشر ، وواصل عداءه للحكم والدكتاتورية التى أخذت بتلابيب اسبانيا فى عهد **بريمو دى ريفيرا** عام ١٩٢٣ ، وقد جر عليه هذا الموقف النفى فى الفترة من ٢٠ فبراير عام ١٩٢٤ حتى ٩ يوليو من نفس العام ، ولم يعد الى اسبانيا مباشرة بل تنقل بين فرنسا وحدودها مع اسبانيا ، وعاد الى بلاده عام ١٩٣٠ — وكانت اسبانيا قد تخلصت من الملكية والديكتاتورية — فشغل كرسى اللغة الاسبانية بجامعة سلامنكا ثم عين مديرا لها مدى الحياة ، بل أنشىء له كرسى خاص باسمه ، وفى عام ١٩٣٥ منح أعظم وسام فى الجمهورية ولقب بلقب « **مواطن الشرف لعام ١٩٣٥** » كما أختير نائبا فى الجمعية التأسيسية التى وضعت دستور البلاد ..

ولما قامت الحرب الأهلية فى اسبانيا عام ١٩٣٦ بين الوطنيين والشيوعيين ، أعلن انضمامه الى الوطنيين .. وظل على موقفه حتى توفى بالسكتة القلبية فى ٣١ ديسمبر من عام ١٩٣٦ ..

هذه الحياة الثرية الحافلة لأونامونو ان دلت على شىء فانما تدل على اخلاصه الشديد للحياة ، وايمانه العميق برسالة الانسان ، وثورته الجارفة على مظاهر السلبية والتردد ، لقد كان أونامونو ايجابيا مع نفسه وفكره ، بالقدر الذى كان فيه ملتزما بكل ما أعلن من آراء ومعتقدات وقد تحمل فى سبيل ذلك — عن رضى واقتناع — ما أصابه من هزائم ونفى وتشريد ، وكان بذلك أصدق مثل على الوجودى الذى تحمل « **مسئوليته** » تجاه نفسه وبلده ، ووقف مع الانسان فى وجه كل التيارات المضادة يعلن أنه الأساس فى كل حكم ، وانه الأحق بالتفكير والبحث ..

الشاعر والكاتب الروائى

لم يكن ميجل دى أونامونو فيلسوفا أو سياسيا فحسب ، بل كان روائيا وشاعرا أيضا ، وقد بث أفكاره الفلسفية فيما وضع من مسرحيات وقصص وقصائد ، فجاءت مؤلفاته العديدة صورة صادقة — على تواليها الزمنى — لتطور فكره . وكان يرى أن الروائى أو الشاعر هو أصدق المفكرين فى نقل شعوره والتعبير عن آرائه ، كما كان يرى أن الروائى أو الشاعر هو أصدق مثل فى التأثير والتأثر — بمظاهر الحياة الاجتماعية حوله ، ومن ثم فى التعبير عنها ، وكذلك كانت شخصياته على المسرح أو فى ثنايا كتبه خير معبر عن هذه الوجهة من النظر ..

ولنضرب لذلك مثلا موجزا فى قصته « **ضباب** » .. لقد كان البطل فيها يحب احدى النساء ، ولكنه لم يكن يستطيع الزواج منها نظرا لحياته المتواضعة التى لن تكفل لهما حياة مستقرة آمنة ، وقد حداه هذا الى أن يسعى الى تزويجها برجل تستطيع الحياة معه ، وقد يسر لها هذا الاجراء بأن عرض عليها استمرار صداقته لها بعد الزواج ، وفى يوم العرس تترك له خطابا ، ولا يكاد يقرأ الخطاب حتى يقرر الانتحار ، وفى هذه اللحظة يتدخل راوى القصة — وهو يمثل شخصية المؤلف والفيلسوف — فيقطع خيطها ويدور بينه وبين البطل حوار حول فكرة **الانتحار والموت** ، فيقول الراوى له : انك عاجز عن قتل نفسك لأنك لست حيا ، وان وجودك خرافى ، فأنا الذى خلقتك ، وحياتك وموتك بين أصابعى ورهن ارادتى » ، ويرد البطل : « انك أنت الموجود الخرافى ، فلست حيا ولا ميتا ، والمؤلف لا يستطيع خلق شخصيات قصصه على النحو الذى يشاء ، بل أنه لا يعرفهم تماما » ، ويثور عليه الراوى — المؤلف — يحاول التأكيد له بأنه هو الذى خلقه بخياله وقلمه ويحكم عليه بالموت ، ويرد البطل « اذن أنت لا تريدنى أن أحقق نفسى ، وأن أخرج من الضباب ، وأحس وأتألم بما حولى ، واذا كنت سأموت ، فانك أيضا ستموت وتعود الى العدم الذى كنت فيه قبل وجودك ، وبعد ذلك ينتحر البطل ، فيعلن الراوى « ان الذى يموت مرة ، لا يستطيع الخالق أن يبعثه ، لأن أحدا لا يرى علما واحدا مرتين » ..

هذه الرواية بالذات تحمل كل مضمون فلسفة أونامونو فى الموت والحياة ، وموقفه من الايمان والالحاد ، ورايه فى الحب والزواج ، بل يقال انها تحمل تجربته

الخاصة فى الزواج بالفتاة التى احبها ، وتزوجها ، وانجب منها ثمانية ابناء ..

ولاونامونو – غير هـــذه الرواية – عديد آخر من الروايات والمسرحيات نذكر منها روايات « **سلام فى قلب الحرب** » نجد فيها ترجمة حياته ، ورواية « **حب وتربية** » وقد نشرها عام ١٩٠٢ ، وفى عام ١٩١٤ نشر رواية « **تيبلة** » وقد تضمنت تكنيكا جديدا فى الرواية .. ومن رواياته أيضا « **السديم** » نشرت عام ١٩٢٨ ، « **قصة عاطفية** » ... وله رأى فى كتابة القصـــة ضمنه كتابه « **كيف تكتب الرواية** » .. ومن مسرحياته التى مثلت على مســارح اسبانيا والعالم كله مسرحيات : « **ميدية** » ، « **راشيل** » « **الأخ چون** » ..

لقد كان من رأى أونامونو أن القصاص أو الشاعر هو احق الناس بالبقاء والخلود اذ هو يمثل القلب من الحياة ، بينما يمثل العلماء وبقيـــة المفكرين عقلها ، والقلب عنده هو الذى يبعث الحياة والحرارة فى كل شىء ، وهو الذى يمثل موقف الانسان فى خضم الحياة وتياراتها بكل ما فيها من تلقائية وبساطة ..

فى مواجهة هذا وذاك

كذلك لم يكن أونامونو قصصيا فحسب ، بل كان كاتب مقال من الطراز الأول ، وقد جمعت من مقالاته فقط ثمانية مجلدات ظهرت كلها عام ١٩١٦ وهى تحمـل كل آرائه فى السياسة والفكر والأدب والفلسفة ، وقد نشرت هـــذه المقالات فى شتى صحف اسبانيا ومجلاتها وخاصة مجلات « **صراع الطبقات** » ، « **نحن** » ، « **الميتافيزيقا والأخلاق** » ، وغيرها ..

وقد تضمنت هذه المقالات تصوير أونامونو لطبيعة بلاده وجوها ، وضمتها فيما بعد كتبه « **خلال أراضى البرتغال واسبانيا** » ، « **جولات ومشاهدات اسبانية** » ، « **مناظر الروح** » ، « **من فور تفنتورا الى باريس** » ، « **فى مواجهة هذا وذاك** » ، « **مستقبل اسبانيا** » ، « **ذكريات الطفولة والشباب** » ، واذا كانت هـذه الكتب أدخل فيما يسمى « **بادب الرحلات** » فهى ميزة أخرى جـديرة بالاعجاب تضاف الى مآثر أونامونو على الفكر الاسبانى وعلى موقفه الوطنى الملتزم تجاه وطنه ..

ولفيلسوفنا نشاط بارز أيضا فى مجال الترجمة ؛ وهو فى هذا المجال ينتقى قراءاته ويحدد الهدف منها ، ومن أبرز ما ترجم كتاب **كارليل** « **تاريخ الثورة الفرنسية** » واعمال **الفلاسفة هربرت وسيرين كيركجورد** .

أما كتاباه الرئيسيان اللذان حمـلا آراءه الفلسفية **فهما** « **حياة دون كيشوت وسانشو** » الذى نشر عام ١٩٠٥ وضمنه آراءه فى الفلسفة والميتافيزيقا من خلال دراسته لكتاب سيرفانتيس « دون كيشوت » وفى هذا الكتاب أشار الى دراسته للأدب العربى على يد المستشرق الاسبانى كوديرا » ، والكتاب الثانى هو « **فى المعنى المأساوى للحياة** » وقد نشر عام ١٩١٣ وضمنه فلسفته فى الوجود والعدم والموت والحياة ، وجاء صـورة ملخصة لكل ما اشتملت عليه آراؤه من مبادىء وأفكار ..

عصرنا هو عصر العلم

هـذا هو اليقين الذى يخرج به القارىء بعد مطالعته لكتاب « **طبيعة القانون العلمى** » الذى قام بتأليفه الأستاذ **محمد فرحات عمر** .. فهو كتاب على درجة عالية من التعمق بل أكاد أقول التخصص فان براعة الكاتب فى صياغة فصوله وطرح قضاياه وابراز وجهة نظره .. وكلها أبعاد جعلت الكتاب يبدو عميقا فى غير غموض بسيطا دون تعقيد بحيث يخرج منه القارىء الجاد بزاد علمى وفير ... ولم يكن غير هذا المؤلف يستطيع أن يطوع مادته العلمية الجافة لأسلوب التناول الأدبى ؛ فهو بفضل ما جمعه فى شخصه من **نوازع الفنان المسرحى ولفتات المفكر الفلسفى** استطاع أن يمزج الامعان فى التجسيد بالامعان فى التجريد ليخرج لنا بهـذا المركب

الشعور الكامل بالذات

هذا هو الفيلسوف السياسي ، والروائي الشاعر ، والمواطن الاسباني المفكر ميجل دى اونامونو الذى رفض باصرار أن يميز باحدى هذه الصفات منفردة ، بل رفض ان يوضع في اية خانة بشرية ، مما تعود النقاد أن يضعوا المفكرين فيها ، وكان قصارى رأيه ان قال : « **لا اريد أن يضعنى الناس فى خانة لاتى أنا ميجل اونامونو .. نوع فريد .. شانى شان اى انسان آخر يريد الشعور الكامل بذاته** » ، ومن هنا كانت فلسفته التى تنبعث من نفسه وايمانه وان استندت الى شيء من اللامعقولية ولكنها في النهاية تمثل سعيه الدائب الى النضال بين المتناقضات فى عالم مليء بها ، ومن هنا أيضا كانت شخصيته التى جمعت بين الوجدان الحاد ، والغلو احيانا فى ادراك معانى الحياة والاحساس بنبضها والقلق المرهف العنيف من الوجود ، بل الشعور الكامل بمأساوية الحياة ..

ان الدرس الذى نستخلصه من فكر اونامونو وفلسفته وحياته — كما قال كوزاليس ايجيا فى الاحتفال بذكرى مرور مائة عام على مولده فى مطلع العام الماضى — « **أنه يضع قيما روحية عالية ، ويعلمنا أن المسئولية تتضمن القبول الحر لبعض القيم** ، **على الرغم من التقلبات الشخصية ، هذه القيم هى التى تميز بين ما ينبغى وما لا ينبغى علينا أن نعمله ، فثمة حد فاصل بين القيم الايجابية والقيم** المثالية ... **ولقد كان اونامونو مثالا نادرا لكل هذه القيم** مجتمعة ، قوة فى الارادة .. وضوح فى الرأى ... شرف فى الهدف .. الى جانب قيمتى الحرية والشجاعة .. **حقا لقد استطاع اونامونو أن يحول القيم الى قيم ايجابية وضرورية للانسان ..** »

وحقا « لقد استطاع اونامونو بأقواله وأعماله أن يكون درسا كبيرا للانسانية جمعاء .. لا لاسبانيا الحديثة وحدها ... »

محمد كمال الدين

الثقافى الجديد ، الذى أنتج هذا الكتاب .

ولكن ما الذى يقوله الباحث فى كتابه هذا .. ؟

يقول انه اذا كان عصرنا هو عصر العلم كما يدل على ذلك ما يخرج به العلماء يوما بعد يوم من اكتشافات واختراعات لا فى أجواز الفضاء فحسب ولا فى طبقات الارض فقط ولكن فى أغوار الانسان أيضا ، فلابد لنا من أن نعرف على وجه التحديد ماذا نقصد بكلمة العلم ؟ . وما هى حدود المعرفة العلمية ؟ وما هى طبيعة القانون العلمى ؟ ولكن الباحث ما يكاد يطرح هذه الأسئلة ليناقش اجابات الفلاسفة عنها ، وليتخذ لنفسه موقفا بازائها حتى يجد نفسه على الفور وقد انتقل من مستوى « **العلم** » ليدخل فى « **فلسفة العلم** » ... ذلك لان الباحث اى باحث انما يكون عالما حين يجعل موضوعه « **عالم الاشياء** » فان جعل موضوعه ما يقوله الناس وبخاصة العلماء عن تلك الاشياء أصبح **فيلسوف علم** ... وباحثا اذ يتخذ من « **طبيعة القانون العلمى** » موضوعا لبحثه انما ينتقل الى ميدان فلسفة العلوم بأخص وأدق معانى ومناهج هذه الكلمة ..

ويكفى القارىء المثقف فضلا عن القارىء العادى أن تذكر امامه كلمة « **فلسفة العلم** » ليدرك مدى صعوبة البحث وجدية الموضوع ، وكم يكون « الباحث » فدائيا ان هو أقدم على دراسة واحد من هذه الموضوعات .. وكيف لا والباحث لا يكتفى بتناول مذهب بعينه من المذاهب التى تحاول أن تضع تفسيرا جامعا مانعا لطبيعة القانون العلمى ، بل هو يحيط بجوانب الظاهرة موضوع البحث ليجد نفسه مضطرا الى مناقشة أربعة مذاهب ... المذهب الذى يعد القانون كامنا فى الطبيعة ، والمذهب الذى يعده مفروضا على الطبيعة من الخارج ، والمذهب الذى يعده وضعا لما لوحظ فى الطبيعة من اطراد ، وأخيرا المذهب الذى يعد القانون تفسيرا اصطلاحيا وأسلوبا اجرائيا فى البحث .

واذا كان الباحث قد صفى هذه المذاهب الاربعة ليستصفى لنفسه المذهب الأخير ، فهو لم يختره اختيار التابع المنساق ولكنه اختيار المفكر المستقل الذى لا يكتفى بالترديد والتكرار ولكنه يضيف الى ما اختاره ما يجعله واحدا من اصحاب المذهب لا مجرد واحد من الشراح .

أدب ونقد

الشعر العربي

كان الشعر العربى فى بداية القرن العشرين وبعد ان نزع الاقمطة التى ورثها من عصور الانحطاط ، وبعد انطلاقة **البارودى** الذى اعاد للشعر رونقه ونصاعة ديباجته — بعد تلك الفترات الطويلة من هزله وسقامه فبدى غض الاهاب ، مشرق الديباجة ، جهير الصوت يردد مع القادة والمصلحين الصيحات التى تهز الأمة العربيـة لتصحو من غفوتها ، ولتناضل عن قوميتها وسيادتها ، ولتساير ركب الامم المتحضرة فى وثبتها وانطلاقتها .

وكانت قصيدة من قصائد **شوقى** او **حافظ** او **الرصافى** ، ولا سيما اذا كان ذات مضمون قومى او اجتماعى — تهز ضمير الأمة هزا ، واذا هى انشودة عذبة على كل لسان يرددها الكبار ويستظهرونها مع الصغار ، وتتلى مرة ومرات فى الأندية والمجتمعات ..

وظل **شوقى وحافظ والمطران والرصافى والزهاوى والكاظمى والشبيبى وفؤاد الخطيب وشبلى ملاط** ومن تابعهم فى نهجهم فى مصر والشام والعراق وفى طليعتهم **احمد محرم وخير الدين الزركلى وخليل مردم ومحمد البزم وشفيق جبرى والجواهرى ومحمد سليمان الأحمد** وغيرهم وغيرهم — ظلوا فترات طويلة هم المعبرين عن وجدان الأمة العربيـة فى الكثير من شجونها وشئونها ، وفى الكثير من آمالها وامنياتها ..

المضمون الشعرى والوحدة العضوية

ومرت الأيام ، وتعاقبت السنون ، ونما الوعى القومى ، وازدهر الأدب العربى ، ولا سيما بعد ان ازداد الاتصال بثقافة الغرب وبانماط مذاهبه الأدبية ، **واذا الشعر ، فى الفترة التى مرت بين الحربين العالميتين ، يسير باتجاهات تختلف عن اتجاهاته السابقة اظهرها رعاية مضمون القصيدة ووحدتها العضوية ، وهذا ما نادى به كبار النقاد ، وكان شكرى والعقاد والمازنى قد اشاروا الى معالمها فى حملتهم المركزة على شوقى ..**

وتبنت مدرسة ((**أبوللو**)) هذه الاتجاهات ..

وفتحت الباب على مصراعيه ليعبر الشعراء الشباب عن مواجيدهم واشواقهم عن ((**الذات**)) بفرحها ونشوتها ، بسأمها وضجرها ، بنزواتها وبداوتها ..

ودخل البعض هذا الميدان الجديد مزودا باحساس عميق وشعور صادق متقد ، وثقافة عميقة متميزة فأعطوا عالم الشعر الكثير من النفحات الحلوة المسكرة ، واندس فى حرم هذا الميدان شعراء اخذوا يقرزمون كلاما مضطربا دعوه ((**شعرا حرا**)) او ((**مرسلا**)) او ((**منثورا**)) وهو لا يمت بأية صلة الى عالم الشعر ، قد خلا من روح الشعر ومن الايقاع الموسيقى

فى معركة التحرير

سامى الكيالى

> ● « ان ادب القوة هو الزم لنا ، وان ادب الضعف لا يفيد غير المسيطرين علينا ، ان من ينشدون فنا لا وطن له ، يمسون ولا فن لهم ولا وطن » .
>
> امين الريحانى
>
> ● « اننا معاشر أهل الشام نفضل الشعر الذى نرى عليه آثار القومية وآثار الوطنية لاننا فى غلاب ونضال » .
>
> شفيق جبرى
>
> ● « بعد نكبة فلسطين جاء العدوان الثلاثى على مصر فكان صوت الشعر مدويا ، وكان بين الأسلحة الحادة التى هزت ضمير الأمة العربية لتقف صفا واحدا للدفاع عن كنانة الله » .
>
> سامى الكيالى

فأساؤا الى الرسالة التى نادى بها كبار النقاد والشعراء معا ! .

ولا مجال هنا للحديث عن « **الشعر الحر** » الذى اخذ يتطور ويخرج من ميوعته واضطرابه وهلهلته الى قواعد واصول سأشير اليهـا فى حديثى عن الدواوين التى صدرت بهذا اللون من الكلام .

واعود الى مدرسة « أبوللو » واتجاهاتها الجديدة التى تميزت بالرومانسية .. وكان الشعراء الشباب وقد تزودوا ، كما قلت ، بثقافة اصيلة ، غربية وعربية واطلعوا على نماذج من الشعر الأوربى المعاصر ـ اخذوا يعطوننا نماذج جميلة ذات الوان مختلفة من الشعر الرومانسى والتأملى وتصوير « **الذات** » بمختلف تياراتها و «**المجتمع**» بصخبه وهيجانه وشتى اندفاعاته ..

وكان لكل شاعر افقه وطابعه .

وكانت رومانسية **ابراهيم ناجى** ذات نكهة صارخة .

وكان يأخذ على الشعراء ان يعيشوا فى اطلال الماضى وأن يصفوا « ذوات غيرهم » دون « ذاتهم » التى تختلج بالأحاسيس .. وأن تلقى الأحداث السياسية من شعرهم المكان الأرحب ! ..

وقد اجاب **شفيق جبرى** على هذا السؤال فى جلسة ضمت صفوة من أدباء الشباب .

قال شاعر الشام يجيب الدكتور ناجى :

« .. اننا معاشر أهل الشام نفضل الشعر الذى نرى عليه آثار القومية وآثار الوطنية لأننا فى غلاب ونضال ..

اننا نستخدم هذا الشعر حتى يقوى فينا هذا الغلاب وهذا النضال .

وما على الشعر ان تظهر عليه آثار البيئة وآثار العصر – ما عليه ان يقبع فى افق ضيق من الآفاق ، فاذا اطمأنت النفوس الى حرية تفكيرها وحرية شعورها – اذا استطاعت ان تدفع عنها هؤلاء الذين بسطوا عليها ظلهم فى أساليب شتى وأسماء مختلفة ، تارة فى أسلوب الارشاد ، وتارة فى أسلوب التهذيب ، وحينا باسم التقاليد – اذا اطمأنت النفوس الى حرية حياتها فليخرج الشعر يومئذ من افقه الضيق – أفق القومية وأفق الوطنية – ليحلق فى السماء التى يريدها .

اما نحن الآن فى دمشق فلا يرضينا الا النغمة الوطنية فى الشعر ، قد نكون على حق وقد نكون على باطل .. ولكن هذا هو الأمر الواقع .. »

ومع هذه النبرة المعبرة عن مسحة الشعر فى الوطن السورى – وقد جرت آنئذ مناقشة حادة وطريفة لا مجال هنا لبسطها – مع هذه النبرة المعبرة كان التجاوب بين شعراء الأقطار العربية فى النزعة الرومانسية جد قوى ..

تيار الحركة الرومانسية

كان الدكتور ابراهيم ناجى فى طليعة من سار فى هذه الطريق ، ولم يكن على محمود طه أقل انطلاقا منه ، وسار معهم عمر أبو ريشة . وأبو القاسم الشابى ومحمود حسن اسماعيل وحسن كامل الصيرفى وحافظ جميل وأنور العطار والسحرتى وغيرهم وغيرهم فى الوطن العربى الكبير ..

وسبق الجميع احمد رامى فى شعره الغنائى ..

واذا بالشعر ينطلق فى غير آفاقه الأولى وان لم يبتعد عن تصوير الأحداث التى واجهت الأمة العربية فى عنف كفاحها وعنف ثوراتها ..

على ان **شعراء لبنان** ، ولا سيما الأوائل ، كانوا الصق بالرومانسية وأسبق الكثيرين فى طليعتهم ، **الأخطل الصغير صاحب ديوان « الهوى والشباب »** والدكتور **نقولا فياض** مترجم بحيرة « لامارتين » وصاحب ديوان « رفيف الاقحوان » وتبعهما **يوسف غصوب** فى ديوان « القفص المهجور والعوسجة الملتهبة » **والياس أبو شبكة** فى « أفاعى الفردوس » و « نداء القلب » **وصلاح لبكى** فى « أرجوحة القمر » و « مواعيد » **وسليم حيدر وصلاح الأسير** وغيرهم وغيرهم ..

وقد أثارت هذه الرومانسية **أمين الريحانى** فصرخ صرخته المدوية ينعى على الشعراء هذه الميوعة التى يترقرق على جوانبها الأنين والدموع فأصدر كتابه « الشعر الباكى » وقد اخذ عليهم ان ينوحوا ويبكوا فى فترة تعانى الأمة العربية أقسى ألوان الصراع فى سبيل حريتها وسيادتها .

فمن كلماته ، وقد التقى مع شفيق جبرى ، قوله :

« .. ان أدب القوة هو ألزم لنا ، وان أدب الضعف لا يفيد غير المسيطرين علينا » .

« ان التاريخ لا ينبىء بأمة واحدة كانت فى ايام جهادها وتكونها على شىء كبير من الانتاج الفنى ، وكل ما كان فيها من فن وشعر وعلم وأدب كان يسخر للفرض الأكبر من جهادها ، يسخر لحريتها ، ولاستقلالها ، ولتعزيز القومية والوطنية فيها ..

« لسنا وحدنا فى هذه المحنة الكبرى – لسنا وحدنا سائرين الى الاستعباد ، فالمصرى والفلسطينى والعراقى يشكون ما نشكوه ، ويئنون مما نئن ، وان عندهم كما عندنا من يسمون روح الضعف شعورا لطيفا واحساسا رقيقا ، وينكرون هذا الاحساس وذاك الشعور على من يناضلون ويكافحون ويجاهدون ليخلصوا البلاد من **« الأدب الباكى »** وهو للمسيطرين كاحدى كتائب جنودهم الاستعمارية ..

« اما الشعراء والأدباء الذين يعيشون لأنانيتهم يدللونها ، ويكتبون وينظمون لتمجيدها ، فلهؤلاء نقول : اننا فى هذا الزمن العصيب لفى غنى عن شعركم وادبكم .. »

ويختم صرخته بقوله :

« ان من ينشدون فنا لا وطن له ، يمسون ولا فن لهم ولا وطن » .

ومن الأمريكتين هبت فى واحات الشعر نسمات ندية ونفحات عطرة ذكية سميت اصطلاحا **بالشعر المهجرى وهى وثيقة الصلة بشعر الوطن العربى فى الكثير من منازعه وأهدافه لا يختلف عنه سواء فى أفقيه الوطنى**

والرومانسى الا **بوقدة الحنين** وهذه نزعة طبيعية لا يمكن أن يتخلى عها الشاعر الذى هجر وطنه فى ظروف قاسية لم يكد يتلمس **« غربته »** بوجهها الكالح ويرى هذه الفوارق فى العادات والتقاليد والطباع – وبين تراب أرضه وسماء وطنه وتراب **« الغربة »** الموحشة وسمائها المكفهرة حتى انطلق يعبر عن تلك الوقدات والجراحات ، وهى فى جميع الوانها تتسم بالصدق والحنين ..

الشعر فى معركة التحرير

مر الشعر العربى بهذه المراحل منذ بداية القرن العشرين حتى الأربعينات من عقوده ..

وتضطرم شرارة الحرب العالمية الثانية ..

يفوص العالم فى اتونها المضطرم ..

وتعيش الأمة العربية فى جو محموم .

وتتطلع الى غد مشرق – الى يوم يزاح عن صدرها الكابوس الذى احكم الاستعمار قواعده ..

ويعيش الشعراء فى موجة عارمة من السخط والألم ..

وتنبجس من صدورهم هجسات وزفرات ، هى الى الرمز أقرب ، اذ ما كانوا يجسرون على البوح فى ظل الأحكام العرفية التى فرضها الفاصبون ..

ولا تكاد تضع الحرب أوزارها وتخمد لهيب النيران حتى يتتابع العرب صراعهم فى سبيل حريتهم وسيادتهم ..

ولا يقف الشعراء فى معزل عن هذا الصراع بل يتجاوبون مع الأحداث ..

وقد تجلى ذلك واضحا بعد مأساة فلسطين ..

واذا الشعر صواعق مزمجرة يصور هول النكبة ، ويصور فداحة المأساة التى شردت مليون انسان عربى ..

وما زال الشعراء ، ولا سيما الشباب ، فى ثورتهم اللاهبة المزمجرة ..

ونسمع كل يوم عشرات القصائد تردد نغمات مثيرة تختلف كل الاختلاف عما كنا نسمعه عقب النكبة – كانت نشيجا وانينا وبكاء فاصبحت اثارةوثورةوضراما ولهبا – نعم ، أصبحنا نسمع



شعرا من الأعماق يحمل الزعماء والملوك وزر هذه النكبة ، ويهيب بالشعوب ان تثور ثورتها اللاهبة لطرد الصهاينة – شذاذ الآفاق – واسترداد هذه البقعة الغالية من الوطن العربى .

ولو جمع ما نشر من دواوين عن فلسطين لوازى جميع ما نشر من الشعر ، فى مادة من مواده ، فى مختلف العصور ..

وبعد نكبة فلسطين جاء العدوان الثلاثى على مصر فكان صوت الشعر مدويا ، وكان بين الأسلحة الحادة التى هزت ضمير الأمة العربية لتقف صفا واحدا للدفاع عن كنانة الله ..

قد يقول قائل وما قيمة هذا الشعر فى هذا العصر المادى الصارخ الذى لا يؤمن الا بمنطق القوة ..

ولا نجاريه برايه ، ولا نفلسف هذا القول ، فنحن نؤرخ أطيافا من شعرنا المعاصر .. وما كان على الشاعر ، وهو يرى المأساة بأبشع صورها ان يقف متفرجا دون أن يتفاعل معها ويؤرخ بعمق ايمانه ظروفها .. وللكلمة المخلصة الصادقة المنبعثة من الأعماق اثرها غير المنكور فى توجيه الشعوب نحو اهدافها ومثالياتها ..

وبعد فاجدنى قد ابتعدت عما انا بصدده ..

فلأعد الى صميم الموضوع لأقول ان ساحة الشعر لم تخل ، رغم الفترات العصيبة التى تعيشها الأمة العربية ، من نفحات يعبر بهـا الشعراء عن هواجس احلامهم ونبضات قلوبهم التى تستحيل فى آذاننا اغانى وأناشيد ..

وقد لا يمر يوم الا وتقذف المطابع ديوان شعر جديد .. من كل بقعة من بقاع الوطن العربى ، وان دل هـذا على شىء فعلى هيجان **« الذات العربية »** المرهفة الاحساس ..

وامر بعـد هـذه المقدمة القصيرة التى لم استوف فيها كل ما يجب ان يقـال عن الشعر خلال النصف الأول من القرن العشرين – الى وقفات اقصر مع هذه الدواوين التى تستوى على مكتبى فأحس بالرغم من طيب عبقها وحر مواجيدها – احس بوقر العتب المر وقد استحال ازورارا سجية الشعراء الذين يهمل الحديث عن انتاجهم .

مرحلة جـديدة للشعر العربى

وأبدأ بديوان « غيوم ظامئة » لوديع ديب ، وهو أديب لبنانى ليس له شهرة كبار الشعراء أو عمالقة الأدب ، قصر جهده على التدريس ، ومع هـذا فقد شارك فى الدراسات الأدبية واصدر رسالة جامعية عن **« الشعر العربى فى المهجر الأمريكى »** ودراسة ثانية فى قواعد اللغة العربية وضع لها اتجاها جـديدا فى تدريسها بعنوان **« نحو جديد »** ، ومع غوصه فى مشكلات النحو مع سيبويه والمبرد ، ومع معاناته تدريس طالباته القواعد التى تأخذ عليه وقته وتفكيره – يجد هذه الفترات الحالمة ليرسم بعض أمنياته واحاسيسه فى مقطوعات من الشعر الوجودى فأصدر ديوان **« قلب يغنى »** واتبعه بـ **« غيوم ظامئة »** تجعلنا نعيش معه فى جو لبنانى عبق ، مع الخمائل والينابيع ، فى الأودية والروابى ، تحت شـجرات الأرز وعلى قمم الجبال – فى الصيف وفى الشتـاء ، فى الخريف والربيع ، وما أجمـل تشبيهه أشجار اللوز بسرب من الحسان ، وهو يشهد مولد الربيع :

واطـل اللوز سربا من حسـان
فى أياديهـا كؤوس من جمان
ليتنى فى الركب من عرس الزمان

اسـكب الأضـواء راحا
انسـج الغيم وشـاحا
هـازئا بالعاصـفة
والرعـود القاصـفة

وتنال القرية اللبنانية من وصفه أبلغ وصف – القرى التى ترفل أرضها بالأقحوان وتشدو طيورها أعذب اغنيـات الحنـان ، ودورها ومنازلهـا ، ڤيللاتها وقصورها المنتشرة هنـا وهناك ...

دور كأعشـاش العقـاب
علقت بأجفـان الهضـاب
ومنـازل فوق الـذرى
نثـرت على قمـم الروابى

انك تعيش مع الشاعر فى جو لبنانى عبق ، يسمعك الحانا شجية عذبة تدغدغ شعورك ، وتهدهد احاسيسك فتجعلك تتخلص فترات من ضجيج المشـاكل وصـخبها الى حياة الدعة والراحة والاطمئنان . على أن هذه النفحات التى تصور لبنان فى جمال طبيعته – فى ترفه ونعيمه لا تمنع الشاعر **أن يصور بؤس الانسان اللبنانى الذى يكابد مضض العيش والذى كثيرا ما تذهب** جهـوده طغمـة **الرأسماليين والمرابين الذين يعيشون على بؤس الأفراد والجماعات ..**

يقول فى وصف المرابى :

يعيش للسـحت لا يرثى لذى وصب
ولا يبـالى بفـير الفنم من ارب
يعطيك قرشـا ويبغى ضـعفه بدلا
كأنه عائش للسـلب والحـرب
كحالب الشـاة يمرى ضرعها نهما
وطفلهـا قربهـا يثغـو من السغب

وأثاره منظر طفل فلسطينى يبيع **«البسكوت»** حافيا عاريا فوصفه بقوله :

يا طفـل من القـاك فى عالم
لا وازع فيـه ولا رادع
غنيـه من تخمـة يشتكى
وجـاره فى فاقـة راتـع
يا جائعـا والزاد فى كفـه
شـبيه شعب خانه الطـالع
بالله لا تعتب على مـوطن
ما فيـه الا الشـارد الضائع
حـكامه لاهـون عن امـره
وكلهـم فى عرشـه طـامع

وحسبى هذه المقاطع . وقد تضمن ديوانه الكثير من الصور التى ترسم هذه النماذج البشرية التى تواجهنا كل يوم .

ان قيمة الشاعر عندى هو الذى يعبر بصدق عن التجارب الانسانية والعواطف البشرية ، ولم يشذ **وديع ديب** عن هاتين الظاهرتين .

شاعر الرقمتين

ويطالعنا أمين نخله ، وهو فى الذروة من شعراء لبنان وأدبائه الفحول — يطالعنا بديوانه الجديد « ليالى الرقمتين » ..

ويقع العنوان من نفسى موقعا حسنا .. ولا اكاد احدق به ، وقبيل ان اقلب صفحات الديوان ، حتى رايتنى اقذف الى الماضى البعيد — الى العصر الجاهلى .. اذ ما من اديب يذكر ليالى الرقمتين الا ويذكر الشعراء الذين تغنوا بها ولا سيما **زهير بن أبى سلمى ..**

وقلما يمر بذهنه مدلولها اللغوى .. فمدلولها الجغرافى أغلب ..

فالرقمتان هما ثنية الرقمة ، وهو مجتمع الماء فى الوادى يقال : « عليك بالرقمة ودع الضفة » ، ورقمة الوادى حيث الماء وضفتاه ، وقيل الروضة .

هذا هو المدلول اللغوى .. اما الجغرافى فالرقمتان : قريتان بين البصرة والنباج ، وقيل احداهما قرب المدينة والأخرى قرب البصرة ..

نعم ، مر بخاطرى وانا احدق بالعنوان قصيدة زهير فى مدح الحارث التى يفتتحها بقوله :

امن ام اوفى دمنة لم تكلم
بحومانة الدراج فالمتثلم

ديار لها بالرقمتين كأنها
مراجيع وشم فى نواشر معصم

وقلت : ان امين نخلة سينقلنا بشعره الى تلك البقاع ..

ولا استغرب هذا فقد عاش مع فطاحل الأدب العربى — مع عبد الحميد وابن المقفع والجاحظ يحتذى اساليبهم وتجاربهم فى الكثير من عباراتهم ، وشانه فى الشعر كشانه فى النثر ينثال على طرف لسانه المختار من شعر الجاهليين والأمويين والعباسيين ، وائمة البلاغة من المعاصرين من الرافعى الى البشرى ومن البارودى الى شوقى ..

وافتتح الديوان واقرا بعض المقطوعات واذا بى مع صور ونفحات لبنانية الطابع والعرف والشذى . ويظهر ان احاديث القدامى وشعرهم عن ليالى الرقمتين وهو الملتصق بالأدب العربى القديم كما قلت — هو الذى جعله ان يتمثل بهم .

اقول ان صديقى لم يوفق بهذه التسمية اذ مهما بلغت ليالى الرقمتين واحاديثها من رقة وبهجة وعذوبة فهى دون ليالى لبنان بكثير ..

كنت اود الصديق الأمين الذى عاش جواء لبنان فى شتى مظاهره والوانه شابا وكهلا ويعيشها الآن فجر شيخوخته المزهوة — هذا الشاعر الاديب الذى عب حتى امتلأ من الأدبين العربى والافرنسى — والكلاسيكى منهما بصورة خاصة — كنت اود أن يعطى ليالى لبنان ذات الحواشى المترفة ومباذلها الندية ومعابثها المختلفة التى كادت تنافس ليالى باريس — كنت اود ان يتناول تلك الليالى بالوصف وأن يضم الديوان صورا عن ليالى لبنان لا عن بعض مظاهر طبيعته وهذه الهواجس الحلوة التى داعبته فى شتى المناسبات ، وهى وان تكن جديرة بالتدوين ، ولها نكهتها وسحرها — وتاريخ الأدب اللبنانى يحرص على جمعها فى ديوان — الا انها لا تعطى الصورة المشعة لليالى لبنان التى اطلق عليها تجاوزا ليالى الرقمتين وقد كادت تكون منها فى الصميم !! ..

وقد يسأل القارىء ما مضمون القصائد ؟ . يقول الشاعر :

« هذا هو الكتاب الشعرى الذى اخرجه اليوم بعد اخويه : **« دفتر الغزل »** و **« الديوان الجديد »** . لم اغفل فى قصائره ، ولا فى طواله ، شدة النظر الى « سر » الصبا ، والتمسك ما استطعت التمسك باذيال صوابه ، حتى اننى قد عشت ايام عمرى وكانى ابرة الشمال ،

دائم الالتفات الى تلك المجالس .. فماذا اراني صنعت ؟ وبأي شيء اتيت ؟ .

« اللهم انها ابيات في الوفاء لأحبة خرجوا من الدنيا ، ورافقتني عليهم الحسرات ، وفي وجد حملته بين اللحم والعظم من غلبة هوى اشفق من البوح به ، ولو بأدنى اشارة .. وفي مشاهد انيقة من الطبيعة وما تفيض من انس وحياة على الناظر اليها ، وما تتصباه وتناجيه ، وثم أبيات في الشعر والأدب ، وما ينبغي لهما ، الى ابيات فيالتجارب والعظات ومناعم المجالس ، ولذائذ الشراب واللهو ، وفي اغراض اخرى متفرقة ..

« فياليت شعري ! اني هذا كله قد قلت الذي اجد ، وفي هذا كله كان الجد صوب قلبي ، والورق رقاع خواطري ؟ ام ان حجل الجبال شبيه بألوان صخرها ، ليس غير ! .

« الا انه من تمام السعادة لي في هذا الكتاب أن اكون وفقت في بعض المواقع من مقامات القول الى نقل ما أريد من مغمضات الفكر الى بياض الورق ! .

وعفاء الله ، بعد ذلك ، على ما كان من شق النفس بين الصحيفة والدواة .... » .

وفي سؤال نفسه عما اذا وفق الى ان ينقل **« مغمضات الفكر » الى « مقامات القول »** يجعلنا نقف وقفة قصيرة عند هذا القول ..

فالواقع ، ان الشاعر يملك ناصية لغته ويحتذي ، كما قلت ، اساليب اساطين البلاغة ويحرص دائما ان يلبس الفكرة التي تخطر له اجمل الأثواب المزركشة ، ولا يهمه أن تكون ثيابا عباسية او اندلسية شريطة ان لا ينبو عنها النظر ، وأن تثير الفكر ، وان لا تنأى ، وهذا اقصى ما يحرص عليه ، عن روح العصر ..

ونمر مرورا سريعا بعناوين القصائد والمقطوعات فاذا نحن ازاءخليط عجيب من نفثات حلوة ، فمن **« طيب الشوق »** الى **« فرحة التذكار »** الى **« بيت الحبيب »** الى **« ماتم الورد »** فنعيش مع الشاعر في جو من الشوق والحنين ، **ومن الوجد والحب والأنين ..**

بيني وبينك مالا تحمل الرسل !
والشوق اطيب مما تطعم القبل
قد هون البعد ان الشوق يدركه
والظن من زعمات الوهم والأمل
اقول للهاتف المشتاق في سحر :
يا مالىء الادن دمعا انني ثمل ..

وفي فرحة التذكار :

ذكرتك بالوادي ، وبالماء ، والغصن
وليس حبيب عن حبيب بمستغن
حلا الروض ــ روض الحب ، وافتر نبته
وحل على اغصانه رائق المزن
كأن لم يكن بيني وبينك فرقة
ولا غبت عن عيني ، ولا ملت عن اذني !

ويبكي آنسة قضت أجلها قبل أن تجاوز من العمر ستة عشر عاما :

بكى الكون في عيني على عمر وردة
قصير ، واعمار الورود قصار !
أيلمع ضوء في النجوم ولا ارى
كأن دموعا في العيون تحار !
وهل دفقات الماء في النهر لم تكن
غزارة دمع للبكاء يعار ؟!
وهل عند أسراب الحمائم ضجة
على غير شمل فرقته ديار ؟!
وهل من نسيم مر لم يلق زهرة
تقول له : « كيف الحبيب يزار » ؟

والى شعره في الوفاء لأحبة خرجوا منالدنيا ورافقته عليهم الحسرات وصف طبيعة لبنان ــ صيفه وشتاءه ، ربيعه وخريفه ، ارزه وصنوبره ، ورده وزهوره ، وقد بلغ الغاية في قطعة تصويرية لشتاء لبنان اوقن انه اعتصم في ليلة من الليالي في قمم الجبل وقد دهمته الطبيعة ببرقها ورعدها ، بمطرها وثلجها ، بانوائها وعواصفها ، فكتب ، وبيده الكأس وهو يدور ، حول المدفأة يشاهد جلال الطبيعة في قسوتها ــ **كتب هذه القطعة التصويرية :**

شيخ الرياح الهوج والأنواء
اولى الفصول بمدحة غراء
لا يعرف الوادي الأغن ، ولا الربى
لولاه ــ ما لبس الحلة الخضراء

وينقضى فصل الشتاء ، ويعقبه الربيع وتشرق الشمس فينتشى الشاعر ، ويستقبل اشعتها برعشة المحب الوامق الذى التمق بكل حنية من حنايا لبنان :

قامت الدنيا على طيب الخبر
الف اهلا بك : يا اخت القمر !

فى صدوع الأرض عيد حافل
وعلى النبت ، وفى عليا الشجر
حرك الأرز على تيه به
ووقار ، فى صبا اليوم الاغر

ان امين نخله قصير النفس فى شعره ، ولا يعيبه هذا حين يصوغ الفكرة او الهاجسة فى ديباجة مشرقة ، صحيحة السبك الى رقة كلام وجزالة اسلوب فهو كحافظ ابراهيم صانع ماهر ، وهو وان لم يستطع أن يتحرر من وحدة البيت ليجعل من القصيدة وحدة موسيقية متماسكة فقد استطاع ان يضفى على شعره الكثير من الصور البيانية التى تثير فينا احاسيس جمالية وانفعالات وجدانية هى بعض ما يتميز به .

انه يمثل الطبقة المحافظة من شعراء لبنان الفحول وأدبائه المبرزين الذين حرصوا كل الحرص على ديباجة بلغاء العرب والتى كادت لبنان تفتقده ـ واأسفاه ! ..

ولعل هذه الخصائص الأصيلة فى أمين نخلة هى التى جعلت **شوقى** يراه خليفة له فى امارة الشعر !! .

سامى الكيالى

ديوان جديد لماوتسى تونج



فى طبعة فاخرة يصدر قريبا ديوان من الشعر للزعيم **ماوتسى تونج** عن دار أرجبيه بباريس .. أما الرسومات ومنها هذا الرسم فللفنان **سلفادور دالى** .. والرسم المنشور هنا يعبر عن القصائد الثلاث التى ننشرها هنا أيضا .. وهى قصائد قصيرة جدا تتكون كل واحدة من ١٦ حرفا صينيا .. وقد كتبها ماوتسى تونج سنة ١٩٣٥ أثناء **«الزحف الطويل»** .

ترجم الديوان الى الفرنسية **هوجو** الأستاذ بجامعة تانكين :

يا لها من جبال !
أستحث جوادى وأنا فوق السرج .
أستدير ؛ يالها من مفاجأة !
انى على بعد ثلاث خطوات ، ثلاث بوصات من السماء .

يا لها من جبال !
يالها من أنهار غاضبة ، ويالها من بحار ثائرة !
انها غارقة فى ركضها ،
آلاف الجياد التى تنعم باللذة .
يالها من جبال !

يا لها من جبال !
تخترق السماء دون أن تكل .
والسماء تنحنى ،
تنحنى لهياكلها المقدسة .



غادة السمان

وأزمة القصة القصيرة

القصة القصيرة عندنا ماتت ولم يبق لها الا أن تدفن أو تحنط وتوضح فى متحف التاريخ الثقافى ، ولم يبق أمام النقـاد الا أن يترحموا عليها ويذكروها بعبارات الحب والوفاء ! .

وعبثا نحاول تسطيح الظـاهرة ــ ظـاهرة اختفاء القصة القصيرة ــ بارجاعها الى أسباب وهمية او واهية فيها من التفاؤل ما يكاد يصل الى درجة السذاجة ، ومن الاعتساف ما يبتعد بنا عن تصوير الواقع ... فليس يكفى عنـد المتفائلين ان تظهر مجموعة او مجموعتان أو حتى ثلاث مجموعات ليقال ان القصة القصيرة لا تزال بخير وان تيارها لم يتوقف عن الجريان .. فهذه المجاميع الثلاث التى ظهرت فى الآونة الأخيرة .. «الناس والحب» **لأبى المعاطى أبى النجا** ، و«خطاب الى رجل ميت» **لصالح مرسى** ، و«وجه المدينة» **لأحمد هاشم الشريف** لا تشكل موجات فى تيار اكبر ينتظمها ولا هى دوائر صـغيرة فى حركة اعرض واعمق ، وانمـا هى فى أسعد الأحوال انفعالات فردية تعبر عن اصحابها اكثر مما تعبر عن اتجاه ادبى غامر ، وتصدر عن ذواتهم اكثر مما تصدر عن الوجدان الجمعى بعامة . وليس ادل على ذلك من الفروق النوعيـة ولا اقول الفردية بين كل من هؤلاء الثـلاثة ..**أحدهم رومانسى بلا حركة رومانسية ، والآخر واقعى بلا اتجاه الى الواقعية ، والأخير لا يزال يتحسس طريقه المذهبى .**

وليس يكفى كذلك عند ذوى النوايا الطيبة من دعاة التفكير العلمى أن تفسر ظاهرة اختفاء القصة القصيرة بتعقد التعبير الفنى نتيجة لتعقد حياتنا الحضارية ، فالقصة القصيرة لانها عنصر ادبى بسيط كانت تعكس حياتنا الأقل تعقيدا بعكس المسرح الذى هو بنـاء ادبى مركب من مجموعة من العناصر جاء بعكس تطورنا الحضارى فى الوقت الحاضر ؛ **فهذا التفسير ينطوى على طيبة القلب أكثر مما ينطوى على سلامة الفكر ،** فمهما بلغت حضارتنا الحـديثة من التعقيـد

● القصة القصيرة عندنا ماتت ولم يبق لها الا أن تدفن أو تحنط وتوضع فى متحف التاريخ الثقافى ، ولم يبق أمام النقاد الا أن يترحموا عليها ويذكروها بعبارات الحب والوفاء ! .

● ليس يكفى المرأة أن تشعر بالحرية ، وانما لابد لها من أن تتحرر بالفعل ، من أن تتمرس بالحرية ، من أن تصرخ باعلى صوت .. أنا حرة .. حرة حتى فى الا أكون حرة ! .

● هذه هى غادة السمان فى تعبيرها الصارخ عن قضيتها .. قضية المرأة ، وتصويرها الحاد لجيلها ، جيل الضياع واحساسها الملتهب بعصرها .. عصر الغربة والقرابة والاغتراب .

جلال العشرى

والتركيب فهى ليست اكثر تعقيدا ولا تركيبا من الحضارة الغربية فى النصف الثانى من قرنها العشرين ، ومع ذلك لم تختف القصة القصيرة من فوق سطح هذه الحضارة ، ولم يقل احد انها تعبير أدبى بسيط لا يتجانس والتعقيد المائل فى هذه الحضارة ، والا بماذا نفسر ظهور رواد القصة القصيرة المعاصرة من امثال **جون هوسون فى فرنسا وايريس ميردوخ فى انجلترا والبرتو مورافيا فى ايطاليا وجنتر جراس فى ألمانيا و أو . هنرى فى الولايات المتحدة .**

وليس يكفى اخيرا أن نفسر ازمة القصة القصيرة باختناق الطلائع الكاتبة وعجزها عن الوصول الى مجالات النشر ، او بانغلاق مجالات النشر أمامهم بحجة ان القصة القصيرة لم تعد المادة المقروءة فى الصحيفة او فى المجلة أو حتى **فى الكتاب ، فالأقلام الرائدة فى أدبنا المعاصر هى نفسها الأقلام التى كتبت القصة القصيرة فى سنوات المد القصصى ، وهى نفسها الأقلام التى** **فرضت القصة القصيرة كأروع وأمتع شكل من اشكال التعبير .** فاذا كانت الكتابات الشابة قاصرة عن الوصول الى القارىء ، عاجزة عن أن تبعث الروح فى جسد القصة القصيرة بعد أن فارقته الحياة ، فليس العيب فى الأشياء وانما هو فى الكتاب أنفسهم ، اولئك الذين لا يستطيعون أن يضربوا ضربتهم فيعيدون للقصة القصيرة سلطانها ، ويسرقون الأضواء من فوق خشبة المسرح التى جذبت اليها كتاب القصة القدامى .. اولهم **يوسف ادريس** وآخرهم **فاروق منيب** وبينهما عدد ضخم من الأدباء من بينهم **نعمان عاشور ، ولطفى الخولى ، ومصطفى محمود ، وألفريد فرج ، وعبد الله الطوخى ، ومحمود السعدنى ، وصلاح حافظ .**

هذه المجموعة الجديدة

اقول هذا كله فى مطلع كلامى عن المجموعة القصصية الجديدة التى ظهرت حديثا فى بيروت

للأديبة الشابة **غادة السمان** . فأهميــــة هذه المجموعة لا تنحصر فى قيمتها الفنية من حيث هى عمل فنى ممتاز ، ولا فى قيمتها المرحلية من حيث هى مرحلة جديدة فى تطور الكاتبة الفنى ، ولكن أهميتها الحقيقيــــة فى أنها موجة فى تيار أكبر هو تيار القصة القصيرة الذى يغمر الأدب البيروتى كله على نحــــو ما يغمر المسرح أغلب انتاجنا الأدبى فى هذه الأيام . **فالقصة القصيرة هى النغمة الغالبة على انتاج الجيل الكاتب فى بيروت ، ولا يقف الأمر عند مجرد الكتابة والتعبير بل يتعداه الى محاولة الكتاب أن يتعرفوا على الملامح الفــذة والسمات الفريدة التى تشكل الأدب البيروتى طابعه الخاص وأسلوبه المميز ،** والذى ليس ترجمة ولا اقتباسا من آداب الأمم الأخرى . ففى الوقت الذى تعانى فيه قصتنا القصيرة ازمة حادة وخطيرة نتيجة لتحول كتابها الى المسرح ، نجد ان القصة القصيرة فى بيروت على جانب كبير من الازدهار والانتعاش ، بل لا اغالى اذا قلت **ان بعض كتاب القصة فى بيروت انمــا يقفون بحصــادهم القصصى على أبواب الأدب العالمى .**

هكذا تلاقى فى بيروت الكيف والكم جميعا فى بوتقة واحدة انصهرت فيها تجارب جيل بأسره من الكتاب بينهم **سهيل ادريس وليلى بعلبكى وجبـرا ابراهيم جبرا وأديب نحــوى وليلى عسيران وديزى الأمير وعبد السلام العجيلى وصــباح محيى الدين ويوسف شرور** والكاتبة التى نكتب عنها الآن .. **غادة السمان** .

حرية عدم الحرية !

وهذه المجموعة الثالثة لغادة السمان شبيهة بمجموعتيها الســـابقتين من حيث المضمون أو الفحوى او القضــــية بوجه عام ؛ فمجموعة « **ليل الغرباء** » مثل مجموعتى « **عيناك قدرى** » و « **لا بحر فى بيروت** » تدور حول ظاهرة الضياع والاغتراب ؛ ضياع الفتـــاة البيروتية وغربتها فى عصر حصلت فيه على حريتها كاملة .. لا حريتها السياسية او الاجتماعية فحسب ، ولكن حريتها الاقتصادية ايضا ، حريتها فى أن تخرج من عملها لتتجه الى بيتها ومعها من تشاء امعانا فى تذويب الفوارق بين الجنسين .. « **الليلــــة ، الآن ، سادعو شـابا ما الى الرقص ، ثم الى العشاء واذهب به الى أفخر مطاعم المدينــــة ... واذا أعجبنى فسارافقه الى غرفته ، وأبقى معـــه فترة ما ، ثم أترك له على المنضدة قبل أن أمضى**



ورقة نقدية مناسبة ، **العلاقات الجديدة ليس فيها رجل وامرأة ، فيها طرفان .. أى طرفين** » وتلك هى حرية الفتـــاة الجـــديدة .. حرية « **جوليت** » عصر الذرة حتى أصبحت هـــذه الحرية نفسها هى المشكلة ، فليس يكفى المراة ان تشعر بالحرية ، وانما لابد لها من أن تتحرر بالفعل ، من أن تتمرس بالحرية ، من أن تصرخ بأعلى صوت .. أنا حرة .. حرة حتى فى الا اكون حرة ! .

ولكنها سرعان ما تشـــعر بأن سماء حياتها تمطر .. **تمطر بردا رماديا وسأما ..** تمطر ببلادة ودون انقطاع تمطر كل يوم امسية اخرى كئيبة تحسها نصلا حادا لسكين ينغرس فى بطنها ببطء وموات فتعود لتصرخ من جديد « انا قنفذ وقفت اشواكه ، على ان انتمى الى هذا العالم ما دمت عاجزة عن العودة الى القرن التاسع عشر ، « ليلى » سئمت من مضاجعة أشعار « قيس » طيلة قرون » . **أى أن الحرية التى تريدها المرأة ليست هى حرية التخلص من القيود ولكنها حرية اختيار القيود ، حرية الانتماء الى مذهب أو عقيدة أو نظام ، حرية الارتبـــاط بشخص أو بشىء أو بموقف ، لأن الحـرية بلا انتمـاء ولا ارتباط هى حرية شــكل بلا مضمون ، حرية اطار بلا فحوى** ، حرية لا تستطيع أن تخرج من ذاتهـــا لتنال غيرها لأنهـا حرية حبيسـة هذه الذات ،

واذا بقيت الحرية حبيسة الذات قضت على نفسها وعلى الذات معها لأنها لا تستطيع ان تجد موضوعها في الواقع الخارجي ، ولأنه لا يمكن للذات ان تكون موضوعا للذات والا تحولت الى حطب او رماد .

لذلك رأينا **غادة السمان** تصرخ على امتداد قصص هذه المجموعة مؤكدة انها حرة غير مقيدة .. غير مرتبطة .. غير منتمية ولكنها في الوقت نفسه تريد ان ترتبط وان تنتمي وان تشعر بالمسئولية ، **فاذا كانت لا تعرف ماذا تريد فلا أقل من أنها تعرف مالا تريد** ، وهي في بحثها عن الانتماء تحاول الا تكون مربوطة بشيء بل مرتبطة بشخص ، برجل ، بانسان .. « ما الفرق وانت يا حازم ، أنت وحدك تثير في نفسي احساسي بانوثتي ، ومعك وحدك أستحيل امراة ... اما الآن فلا جنس لي ، لا جنس لي على الاطلاق » . فالرجل هو الذي يضع في يدها القيود .. القيود التي لا ترى ولا تحس والتي نطلق عليها اسم الحب ، فباسم الحب ترحب المراة بهذه القيود التي لا ترى لأنها تشعر غريزيا وعاطفيا وعلى المستوى الاجتماعي بأن **قيود الحب هي أعلى مراحل الحرية** ، وأن حريتها الحقيقية لا الوهمية في أن تكون مرتبطة بحياة الرجل الذي تحبه ، في ان تكون لأحد أو أن يكون لها أحد ، في أن يحتفظ بها رجل لأنها فتاة .. فهي لم تتحرر بعد لأنها لم تحب حتى الآن « لن أكون لك ابدا الا اذا تأكدت من أنك تحبني .. لا أريد أن أجد نفسي ذات يوم ممددة على اريكتك زنخة ولزجة كهذه السمكة .. شيء واحد يجعلني ابدا شهية في طبقك ، ابدا متجددة وعطرة .. **الحب** . » .

وتفسير ذلك وجوديا أن الحب لا يعني فناء الذات في الغير كما قد نظن لأول وهلة وانما هو يعني افناء الغير في الذات ، اى ان المراة لا تذوب حقيقة في الرجل وانما هي تحيله الى طبيعتها وتفنيه في ذاتها وتتصوره دائما على غرارها ؛ فالصورة التي لديها عن رجلها صورة من ابتكارها هي ومن نسج خيالها ، ولذلك كانت فكرة الحب من أول نظرة فكرة صحيحة لها تبريرها الوجودي .. **فالنظرة الأولى هنا هي في صحيحها النظرة الأخيرة من حيث أن المثل الأعلى لموضوع الحب كان ماثلا من قبل في ذات المحب .**

ولكن القيود التي لا ترى ولا تحس كثيرا ما توجع وكثيرا ما تؤلم لأنها لا تخرج أولا عن كونها قيودا ، ولا يكف صاحبها بعد ذلك عن الشعور بالحصر والضيق والاختناق ... فاكتمال الحب من شأنه القضاء على الحب ، وبلوغ السعادة يحمل في طياته حبوب منع السعادة . فاذا كان الحب حركة مستمرة شرطها التبادل وهدفها اثراء الذات ، فان بلوغ الحب غايته يعني ابطال الحركة وايقاف التبادل ومنع ثراء الذات . وهذا هو السبب حسب تفسير بعض الوجوديين في أن الحب عندما ينجح في تحصيل موضوع الحب ، يتوقف الحب عن الاستمرار سواء اكان ذلك في صورة زواج أم في أية صورة اخرى ، وهو السبب ايضا عند هؤلاء الوجوديين في أن كبار الكتاب والأدباء يحرصون دائما على ابقاء دائرة التوتر العاطفي مفتوحة تطويرا لأحداث القصة وتأكيدا لحركة الصراع والا توقفت حوادث القصة بالضرورة .

وهكذا نرى غادتنا الأدبية يهمها البحث عن الحب اكثر مما يهمها تحصيل موضوع الحب ، ويهمها الجري وراء السعادة اكثر مما يهمها بلوغ هذه السعادة ... وهذه المفارقة الوجودية التي فيها من التوتر والانفعال بمقدار ما فيها من الخصوبة والثراء ، انما تجيء خصوبتها لحساب الفن ويجيء توترها على حساب حياة الفنان .. وفي هذا المدار البيضاوي ذي القطبين تدور قصص **« ليل الغرباء » .. سطور ضائعة لفتاة مثل سطورها .. ضائعة .**

مذنب أو غير مذنب !

ولكن تجربة الغربة او الضياع على الوجه المعنوي سرعان ما تتخذ على الوجه المادي صورة اكثر تحديدا وتجسيدا هي صورة تجربة العقم .. فعلى الرغم من أن كاتبتنا ضائعة تحاول أن ترتبط ، غريبة تريد ان تنتمي الا انها عبثا تحاول وعبثا تريد .. **فكل شيء من حولها عقيم** ... عقيم على اكثر من معنى وباكثر من صورة ... فالعقم على المستوى البيولوجي نجده في القصة الأولى **« فزاع طيور آخر »** والعقم على المستوى الاجتماعي نجده في القصة الثانية **« المواء »** والعقم على المستوى الروحي نجده في القصة الثالثة **« بقعة ضوء على مسرح »** وعلى المستوى الأخلاقي نجده في القصة الرابعة **« ليلى والذئب »** وعلى المستوى الديني نجده في القصة الخامسة **« يا دمشق »** ثم نعايش تجربة العقم على المستوى الفلسفي او الميتافيزيقي في قصة **« أمسية أخرى باردة »** . واخيرا نعايش هذه التجربة على

مستوى الخرافة والأسطورة فى قصتها الاخيرة **« خيط الحصى الحمر »** .

فالعقم فى كل مكان .. وفى كل اتجاه ، العقم قد سبل العيون والعقم قد غطى الجباه وها نحن نراه فى القصة الأولى عقما جنسيا يحيل الكاتبة الى شىء .. اى شىء ، يزرعهـــا فى قطار بطىء يخترق صحارى شاسعة ، ركابه لا يعرف بعضهم بعضا وكل منهم يتحدث لغة لا يعرفها الآخر ، ولا أحد يدرى الى اين يمضى ولا من اين أتى .. **حتى السماء تمطر بردا رماديا وساما .. تمطر ببلادة واستمرار** ، والقطـــة تموء مواء فظيعا تتمزق له الأحشاء ، وفزاع الطيور مغروس هناك فى آخر الحديقة بلا حراك .. « انه قاض » وفى كل ما يدور ظلم لى .. ولكنه ايضا رجل أعمال كبير .. ربما تسرب ذلك الجزء من شخصيته الى علاقتنا .. عواطفــه تخضع لقانون العرض والطلب .. ان تجهمت هش لى ، وان صمت أغرقنى بفصاحة مفاجئة .. ان بدوت راغبة به استخف بى ، وان أعرضت عنه اشتعل وجدا » . حتى أحكامه القضائية تخضع للصدفة العشوائية فهو يدخل الى المحـــكمة وفى جيبه مجموعة من الأوراق المطوية ، على كل ورقة كتبت كلمة : **مذنب أو برىء** ، وبأصابعه العمياء يختار مما فى ظلمة جيبــــه ورقة ما ثم يفتحها ويقرأ ما فيها مذنب .. برىء .. هكذا بلا منطق ولا تبرير .

ــ المفروض أنك تمثل عدالة الآلهة ..

ــ اننى أطبقها على طريقتهم .. حاولى أن تفهمى .

ــ هذا الحاد . ما ذنب الآلهة ؟ .

ــ انى أقلدهم ، باخلاص ! .

ــ وتسلم مصير الناس لعشوائية الصدفة ؟ .

ــ الصدفة اله العالم .

ــ انت مجنون .

ــ وأنت غبية . . ما تزال اللعبة تنطلى عليك .

ولكن لم لا تكون غبية حقا وها هى السماء تمطرها عشوائية .. **زواج بلا حب .. وحدة بلا أطفـــال .. عيشة بلا حياة ..** انها ترسم عشرات اللوحات لعشرات الأطفال ولكن طفلها هى لا يجىء ابدا ! .. انها ترى خادمتها **« تفاحة »** تدفع بطنها المنتفخ امامها فى الردهة فلا تتصور ان داخل الثيـــاب الرثة المحيطة بترهلها طفلا صغيرا ! انها ترى فوق الوسادة قطتها ذات المواء وهى تضعهم دفعة واحـــــدة ، خمســة أطفال !

« وانا لا استطيع بكل ما امتلكه ، وبكل الرجال الذين يتابعوننى بجـــوع ، لا استطيع ان أمتلك شيئا كهذا » . هكذا ابلغهـــا الطبيب الآن .. حكما قاطعا لا نقض فيه ولا ابرام .. لماذا ؟ لا هو يدرى .. ولا أحد يدرى ... مذنب .. برىء .. عاقر .. تنجب .. مذنب .. برىء .. عاقر .. تنجب .. ثم أصـــــابع شيطانية عابثة تلتقط ورقة ما ... ثم يقول الطبيب : آسف.. عاقر ..

فالمصادفة غير الموضوعية هى قانون الوجود وهى أصل الحياة .. هكذا شـــاءت ان تجىء هى .. وهكذا شاءت الا يجىء طفلها .. وهكذا كان لابد لها ان تتعاطى الحياة بعبث وعشوائية فتترك أطفالها فى اللوحات جياعا .. تتركهم اجســادا بلا رؤوس طالما ان الآلهة لا تطلق سراحهم ليتدفقوا من بطنها ومن جوفها الى العالم .. ولكن ما ذنب تفاحة .. الخادم المسكينة التى تعانى ألما حادا وتطلق صرخات مدوية .. لتؤمن هى بالحادها ولتتخيل أن تفاحة ليست اكثر من حيوان ابله ، وأنها لن تضع الا ماعزا أو كلبا أو فئرانا .. ولكن هنا كائن حى يتلوى ويحتاج الى طبيب ليريحه من الآم الوضع .. فما الذى ستفعله الآن ؟ . انها لاتملك الا أن تخرج ورقة بيضاء تقطعها بعناية الى قسمين وتكتب على القسم الأول **« سأحضر الطبيب »** وعلى القسم الثانى **« لن أحضر الطبيب »** وتخلط الورقتين وتضعهما فى داخل جيبها ثم تأخذ واحدة .. وتقرأ .. **لن أحضر الطبيب** . وبهدوء وفتور ترتدى ثيابها وتأخذ مفاتيح سيارتهـــا وتترك ورقة لزوجها « أنا عند نورا ونيللى ... سوف نلعب البريدج مع بقية الشلة » .

لأننـــــا بلا حب !

ولكن العقم الذى بدا فى القصة الأولى عقما بيولوجيا سرعان ما يستحيل فى القصة الثانية عقما اجتماعيا ، فالمرأة لا تزال عاقرا .. وبيروت لا بحر فيها .. ولندن وجهها معفر بالتراب .. والمواء المتقطع يعود .. يعود خافتـــا مخنوقا **« انه يشبه أنين امرأة مكتومة الفم ، تغتصب عنوة »** .

وكما كان رد الفعـــل الطبيعى ضـــد العقم البيولوجى هو العبث والاحتـــكام الى المصادفة العشوائية ، فرد الفعل الطبيعى هنا .. ضد

العقم الاجتماعى هو الملل والهروب الى البلد البعيد .. الى لندن ، ولكن لندن لا بحر فيها هى الأخرى .. انهـا مدينة رمادية رجالها جوف ونساؤها غلاظ والأشياء فيها تبدو كأحشاء بطن مفتوح « الجدار المقابل لنافذتى مقصوص من أعلاه ، يطل خلفه شبح مرعب ، اكتشفت فى النهار انه شجرة ضخمة ، ودهشت كيف يمكن لشجرة ان تعيش فى وسط هـذا الحى فى لنـدن حيث يوحى كل ما حـولى بالعقم » .

وعبثا تحاول ان تخرج الى الحياة .. ان تجد لها صديقا أو صديقة فقد ضاقت بغرفة اخيها الطالب الشرقى الذى تحول واحدا من شـباب لندن ، واذا كان هو قد خـرج مع صديقته فلم لا تبحث لهـا هى الأخرى عن صديق .. ها هى جارتها « دزدرا » تراقص صديقها « شارلز » وتنصحها بأن تنتقى شابا من شبان لندن تقضى معه وقتا طيبا .. ولكن هذا الجيل الجديد فى لندن يرعبها ، لرجاله شعر طويل ونظرات مخنثة لا تطاق ، وهى .. هى .. كيف تستطيع ان تحب رجلا لا تعرفه ولا يعرفها ، وكيف تستطيع أن تمنح جسدها قطرات جنس خالية من أية مشاعر **« أنا هنا**



امرأة خرجت للتو من مصنع البشر الآليين ، وجاءت الى مخزن الحب لتشترى علبة معبأة بالجنس ، تطهوها بسرعة وتلتهمهـا ثم تمسح آثار المائدة ، وينسى ما كان فى أقل من ليلة » .

لا .. لا .. لتكن ما تكون .. لتـكن امرأة شرقية مثقلة بتراث القرون ، أو فتاة منطوية تعشق الانفراد من ان تتحول الى هـذا المسخ البشرى أو تشـارك فى هذه التجمعات تحت البشرية .. ها هى الآن تحس برغبـة فى أن تصفع شيئا او ان تكسر شيئا أو أن تفعل أى شىء ... وتختار الفرار من هذا السرداب .. سرداب الحب الطحلبى الى حيث حبيبهـا القديم .. حازم .. حازم الذى كانت تسمعه مواء خافتا متقطعـا واصبحت تراه الآن **« بقعة ضوء على مسرح »** .

لأننا بلا مدينـة !

« حازم .. حازم اين انت ؟ » .

وكان صـدى صوتى حادا ملتاعا ، يثير شفقتى ، ثم احتقارى ! .

« حازم .. يا حبيبى ! » .

والبرد الرمادى تنفضـه المصـابيح المختصرة ..

« حازم ... أين أنت ؟ » .

والزقاق الطويل ، اتعثر بأحجاره النافرة ..

« حازم ، اين يدك ؟ » .

والزقاق الطـويل لم أدر كم سـيصبح موحشا ، اذا لم أجدك فى انتظارى ، كعادتك عند الدرج العتيق .

« حازم ، غدا العيد ... اقرأ ؟ » .

وتحاول ان تسلمه رسـالة ابيها التى جاءتها من دمشق ولكن لا حازم هناك ولا أحد ، لا لون ، لا هبة ريح ، لا بصيص ، لا ذكرى ، لا شىء ... **الوحدة فقط والاحساس العميق بالاغتراب** ، وقطرات من الظمأ الروحى تنساب فى طيات جسدها تصرخ باحثة عن الارتواء ... لقد استحال العقم الاجتماعى الى عقم روحى يتخذ صورة الخوف والقشعريرة ، والحنين الموجع الى ارض الوطن حيث الحب الكبير .. ولم لا .. وحبيبها حازم لا يفـكر فى زيارتها

ولو مرة واحـــدة بعـد ان خرج من السجن والتحق بعمله بالسفارة وعرف من اخيها انها هنا فى لندن ... « أجل ! ان لم تكن رابطة الحب والحيــاة ، فمن أجل رابطـة الموت . ليلتها سمعنا الصفارة ، التصقنا بالجـدار الرطب فى الزقاق العتيق . والقنبلة الموقوتة بين جسدينا تنبض ، ونحن نزداد التصاقا كى لا نسقط الى الأرض . ونزداد اندساسا فى رحم الجدار الرطب اللزج » .

كل هذا ولا حازم هنا .. حتى الاحتفال بالعيد لم يحضره حازم .. هل هو غاضب ؟ هل هنـاك وشـاية ؟ هل صـار مثلهم يدين بلا محـاكمة **وهما اللذان كافحــا طويلا كى لا يدان انسان بلا محاكمة ؟** ان مهارته فى الحب لا تبارى وكذلك مهارته فى الصمت ، اذن فلتحاول هى ان تتصل به .. ان تذهب اليه .. ان تجعله ينطق ولو بكلمة واحدة ..

ــ انت حازم ؟ انت ؟ .

ــ أجل ! انا ، وكما لم اكن ابدا ! .

ــ وحازم الذى عرفت ! .

ــ كان غرا ، مثلك ! .

ــ ثم ،

ــ اكتشف الحقيقة الكبرى ! .

ــ أين ؟ .

فى السجن ! .

ــ ومدينتنا ، واليقين الذى كنا نعمل من اجله ؟ .

ــ ليس فى الحياة حقيقة تستحق ان يموت الانسان لأجلها ...

ــ حازم .. وحبنا ؟ .

ــ حبنا يا مادو .. انه احد اغطية الفراش التى نستر بها عن اعيننــــا حقيقة ما يدور بيننا ! .

وكان آخر ما رأته وهى تنطلق هاربة .. عكازه .. وفقراته المحطمة .. واصـابع يده التى بلا اظافر ... وفى المطار .. فى انتظار الطـائرة التى تعود بها الى الوطن تسمع انين المطرب يتصاعد من الاسطوانة الدائرة « **هجرت مدينتى .. هجرت شمسى ... هجرت سمائى الزرقاء ! »** وكم من دموع غافلت عيـون بعض الغرباء ، المحروقى البشرة ، الذين هجـروا مدينتهم لسبب أو لآخـر .. ولمدنهم شمس وسماء زرقاء ، وليست كهذا الجحيم ! .

لاننـــا بلا يقين !

غير ان الخوف والقشـعريرة الناتجين عن تجربة العقم الروحى سرعان ما يستحيلان هنا الى نوع من الذعر والفزع ينتجان عن تجربة العقم الأخلاقى .. **فها هو مواء القطة يستحيل الى عواء ذئب ، وصـديقتها اللندنية تصبح جمجمة حسنـاء عيناها مغارتان للرعب الداكن وفكها الأسفل حـوت يلتهم كل حنـان ...** وبلا جدوى تحاول ان تغرق وقتها فى دروس كليـة الطب حيث تقضى اغلب ساعات النهار او فى سماع الموسيقى التى تنبعث طوال الليل من مسكنها بالجامعة ، ولا علاقة لهـا بالعالم الخارجى الا من خلال سكرتير امها الذى يبعث لها فى اول كل شهر بالحوالة المالية ، اما أمها فلا تذهب لتراها او تفرغ لمراسلتها الا مرة فى كل عام .. فى عيد الميلاد أو فى راس السنة .. « امى مشغولة ، مشغولة دائما .. لا أدرى كيف وجدت الوقت ذات يوم لولادتى ، وربما ابقتنى فى جوفها شـهرا اضافيا ريثما وجدت لى فى زحمـة مشاريعها ومواعيـدها وقتا .. ولهــذا فأنا مصـابة ابدا بضيق خائف من الجدران » .

ولا يلبث هذا الضيق ان يزداد حتى تحسه رعبا وتحس معه ان العالم كله ينزف رعبا ،

ولا احد يحميها من هذا الرعب الا جارها **فراس** ، هو وحده بصوته الدافىء الحنون الذى يعيدها فتاة سوية قادرة على النوم كآبة فتاة فى شارعها الحزين . وتتلقى برقية امها مع الحوالة النقدية .. لعلها برقية التهنئة بعيد الميلاد وتفتحها لتقرأ « **تم الطلاق بينى وبين والدك .. اختارى احدنا »** . ولا تملك الا ان تضحك .. تضحك بأعلى صوت لهذه النكتة الجديدة : « تطلب منى أن أختار احدهما ! خمسة عشر عاما وانا وحيدة ، اتسول يدا كبيرة دافئة كسقف دار . خمسة عشر عاما من جحيم الى جحيم ، وانا دوما النعجـة السـوداء الشاردة .. خمسة عشر عاما وليلى فى الغابة بحثا عن الذئب كى يؤنس وحدتها .. خمسة عشر عاما واينما حللت الشريرة الشريـــرة . **أن اختـار أحدهما ! .. كان لى أحدهما كى اختار »** .

ولا تملك الا أن تلقى بالبرقية تاركة مسكنها بالجامعة لتتجه الى اقرب محل تشترى منه

كمكة عيد الميلاد .. الكمكة التى ستقدمها لا لنفسها ولكن لجمجمتها الحسناء بعد أن قررت الاحتفال بعيد ميلاد الجمجمة ... **« يا جمجمتى الحسناء ... لو كنت دافئة فقط »** . ولكن جمجمتها لا هى دافئة ولا هى ممن يتكلم أو يرد على الكلام .. اذن فلتبك .. لتبك بمرارة ولكن بلا صوت ولا دموع ... ولتجر فى الغابة باحثة عن الدفء .. باحثة عن النشوة .. باحثة عن الانسحاق ، واخيرا تتكوم ليلى فى صدر فراس .. **فى صدر ذئبها الحنون !** وتقوم ليلى من تحت صدر الذئب يملؤها احساس باللاشىء لتعود الى مسكنها فى بيت الغرباء لا أحد مستيقظ الا قطها الكبير **« مدجج »** الذى تستقبله بهذه الكلمات :

ـ مدجج .. هل امك ايضا سيدة مجتمع كبيرة ! .

ـ مدجج .. هل تستطيع الصلاة ! .

لا مكان للمعجزة !

وهـــذا شىء طبيعى بالنسبة لفتاة فقدت يقينهـــا فى كل شىء .. فى الحب .. وفى المجتمع .. وفى .. الزواج .. وفى الأخلاق .. وها هى الآن تلجأ الى الصـــلاة فهل تجد فى الايمان يقينا آخر جديد ؟ هذا هو السؤال الذى تجيب عليـــه الـــكاتبة بقصـــتها الخامسة **« يا دمشق »** حيث تتجلى تجربة العقم الدينى كما تجلت تجربة العقم فى غير الدين من مجالات فبطل قصتها « حسان » وطنى مخلص ومناضل ثورى .. يحب مدينته ويضحى من أجلها ، ويحب ماضيه بكل ما يحتويه من تراث ... امه التى توصيه الا يأكل لحم الخنزير وأن يصلى الصبح قبل أن ينام ، وأبوه الذى يعود من صلاة الجمعة بعد أن يؤذن فى المئذنة التى كان جده يؤدى فيها الآذان ، ودمشق التى تنام فى صدر رمضان كأنهـــا أدت كل ما عليهـــا من جزية الحيـــاة . « يا دمشق ... يا نبع قاسيون ويا كنزه .. ويا ليلك الوديع .. والوجـــوه الراضية المطمئنة تلتف الآن مترابطة سعيدة حول مائدة السحور » .

ولكنه يضطر الى السفر .. الى لندن تاركا وراءه دمشق بكل ما فيهـــا من يقين .. أبوه وأمه وسوسن التى تمثل فيهـــا يقين الحب كأروع ما يكون اليقين .. ولكنه فى لندن يلتقى بناس غير النـــاس وعالم غير العالم .. ونساء يختلفن عن سوسن كل الاختـــلاف .. انهم هنا لا يعرفون شيئا اسمه رمضان ولم يسمعوا قط آذان المؤذن ، **حتى القمر لم يعد أسطورة بل أصبح موقعـــا استراتيجيا يتســـابقون لابتلاعه** . لقد صدم فى يقينه وليس أمامه الآن الا أن ينتمى الى هذا العالم الذى تهاجم الأمواج شطآنه بقسوة كأنها أسنان التمساح ، وها هو الغريب يجوب المدينة الغريبة كأنه صائد أسماك نهم لا يشبع . لقد صدم فى أكثر يقينه ولم يبق له الآن الا الجزء المتبقى من هذا اليقين .. **سوسن ..** التى تركها فى دمشق ويراهن على عودتها اليه بنوع من المعجزة كتلك التى أعادت اسماعيل لأبيه ابراهيم بعد أن افتداه بالذبح العظيم .

ولكنه يخسر الرهان ولا تعود اليه سوسن بل ولا يعود هو الى سوسن ، فيسقط من بين يديه يقينـــه الدينى ، ويشعر **كالتـــائه يريد أن يهرب من لا مكان الى لا مـــكان** ، أو كالوحيد فى ساحة معركة انتهت منذ وقت قريب ولم يبق حوله الا القتلى والدم ورائحة الصديد . وصرخة تنطلق من جوفه :

« أسوارك يا دمشق تعلو ، سوسن تلوح من خلف الأحجار الشفافة ، أنا أبتسم للمسلخ ، انهض الى المنضدة الحجرية المجاورة حيث جثة المرأة التى صعقتها الكهرباء ، التصق بها .. سيولد طفلنا ميتا ! » .

الانسان .. الصرصار !

وهكذا فقدت الـــكاتبة يقينهـــا فى الايمان ، وعندما يفقد الانسان يقينه فى المعجزة ويكون قد فقد يقينه من قبل فى الحب وفى المجتمع وفى الزواج وفى الأخلاق فان المســـافة بينه وبين الهاوية تصبح قريبة .. قريبة الى أقصى حد ، قريبة بحيث لا يعوق الوصول اليها الا محاولة واهيـــة يحاول فيهـــا الانسان أن يفلسف الأشياء ، وأن يستبدل هذا العالم بعالم آخر جديد .. عالم من صنعه هو ، عالم يجد فيه يقينه الضائع .. **فاذا لم يكن اليقين موجودا فعلينا أن نعمل على ايجاده .**

ولكن كيف نعمل على ايجاد اليقين وهـــذه امسية أخرى باردة ؟ **أمســـية أخرى باردة والـــكاتبة تحوم بســـيارتها كمن يبحث عن**

اللاشيء .. عن اللامعنى .. عن اللاايسمى !! شوارع .. وجـــوه .. أضواء .. نباح .. ابواق سيارات .. هذا الزحام ولا أحد .. هذه الحياة ولا بشر .. الى أن تلتقى بالانسان الذى يعريها من شرنقة منفـاها ويجردها من ثوب الضياع :

– وما أنت ؟ هل لديك حقيقة أخرى ..

– أجل .. أنا مثلك .. انســـــان متعب وممزق ، طيب وشرير ، قوى وضعيف ، وفى وخائن كالبشر جميعـــا .. انك تظلميننى بتأليهك لى .. تعذبيننى بطقوسك وعبادتك . أخشى علينا من جوعك ليقين كبير ...

ما أسعد الشقى عندما يلتقى بشقى مثله ، وما أتعس أن يتحـــول العـــالم كله الى ملجأ للأشـــقياء ... ولم يكن سهوا ولا من قبيل الخطأ أن سألته الكاتبة « وما أنت ؟ » بدلا من أن تقول له « ومن أنت ؟ » فهو بالنسبة لهـــا آخر .. وغريب ، وكل « ما » كان آخرا وغريبا فهو بالضرورة « شيء » شيء على الأقل بالنسبة للذات ، ولذلك فان علاقتهـــا به هى علاقة الاتصال اللمسي بالأشياء أو الالتزاج الحسى بالأغيار ، **وعلاقة من هذا القبيل لا يمكن أن ينشأ عنها فعل أو انفعال .. انها** علاقة عقيمة **كعلاقة السالب بالسالب أو كعلاقة الموجب بالموجب ،** ولذلك فهى تســـأله « هل لديك حقيقة أخرى ... » دون أن تكون هناك علامة استفهام لأنها تعلم قبلا أن سؤالها لن يكون له جواب .

سؤال بلا جواب .. هذا هو اليقين الفلسفى الوحيـــد فى عالم لا يقين فيـــه على الاطـــلاق ، السؤال وحده هو اليقين ، وكل ما فى الحياة سؤال بلا جواب .. الانسان سؤال .. العالم سؤال .. الاله ســـؤال .. الحياة سؤال .. السؤال هو نفســـه سؤال ! وتلك هى محنة الانسان الجديد .. الانسان المحاصر بالكثير من الأسئلة حتى تحول هو نفســه لا الى سؤال بل الى علامة استفهام توضع – أو لا توضع – فى نهاية كل سؤال .. وهذا هو سبب الضياع ، بل تلك هى قمة الاغتراب ... « **والصمت ، والظلمة ، والبرد !** » .

ولا تملك « **فاطمـــة** » . بعد رحلة البحث عن اللاشيء ، الا أن ترتمى فى أحضـــــان كتاب العدم وكتابات العدم .. وعبثا يتناهى اليها صوت والدها الطيب : « **اتركى هـــذا الكتاب اللعين يا فاطمـــــة ... وتوضئى ، واقرئى صفحات من القرآن ، فالله الذى اكتشفناه فى هذا الشرق ، لا بديل له فى فلســفات الغرب كلهـــا** » ولكن صوت الايمان كثيرا ما يجيء متأخرا ... فقـــد التهمت فاطمة الكتاب ، والتهمها تيار العدم حتى قامت من فورها الى المكتبة لتبحث عن المزيد :

اليوت يصرخ من دفتى كتابه : أنا انسان الأرض البوار .

كامو يئن : انا الغريب .

سارتر : أنا الاله .

كافكا : أنا المحكوم ســلفا بلا جريمة ؛ انا الصرصار .

وجهان (ليقين) واحد !

سقطت اذن الفلســفة ولم تجد شيئا .. وعبثا يحاول الانسان أن يشيد عالما من صنعه .. فالواقع الخارجى ضاغط وكثيف ولابد للانسان ان يرتمى على شـــطآنه حطاما او غير حطام ؛ والذى يعنينـــا الآن هو أنه بسقوط الفلسفة والاعتراف بقصور العقل وفقدان اليقين بقيمة الفكر ... بحدوث هذا كله ، تسقط المسافة الواهيـــة التى كانت تفصل بين الانسان وبين الهاوية ليجد نفسه فجأة فى القاع ، ليجـــدها وجها لوجه أمام الصرصار .. **والصرصار هنا هو الرمز المؤسى لنكسة الانسان وارتداده الى عراء الخليقة حيث صباح الخلق الأول ..**

وهـــكذا ظهرت الأســـطورة كما ظهـــرت المعجزة .. **وجهان (ليقين) واحد ؛** فكلاهما تفكير غيبى ؛ وكلاهما يؤمن بشيء خارق للعادة يجد فيه الانســـان عزاءه وسلواه ... وهـــذه هى الحال الذى انتهت اليها الكاتبة بعد رحلة بحثها فى الليل الطويل .. ليل الغرباء .. الليل الذى يخيم عليه ذلك القرص الأبيض البليد الذى يسمونه .. القمر .

ها هى تدفن أيامها بل وماضيها كله ، تدفنه فى حفل صاخب تعلو فيه الموسيقى حتى على طلقات مدافع العيد ، وامعانا فى الاغتراب تجعلها حفلة تنكرية الانسان فيها ليس هو الانسان وانما هو آخر وغريب بالنســـبة الى نفسه فى هـــذه المرة بعـــد أن كان كذلك بالنسبة الى

الآخرين ؛ وهى هنا تختار قناع القرصان دليلا على الفوضى والهمجية والاستخفاف بكل قيمة وبكل مبدا وبكل نظام ... وماذا فى الحفل .. **لا شيء غير الثرثرة والغثيان والفرار من كل شيء ،** فهم افراد مقتنعون او متنكرون لا يجدون ما يدعوهم الى الحـزن او الفـرح او حتى ما يدعوهم الى التمرد ... انهم كمـا قال لها احدهم بلا حزن ولا فرح : **« الا تشعرين اننا كالطحالب وحياتنا بلا منى ولا جدوى ؟ »** .

وتنتهى الحفلة لتخرج منها صاحبتنا بهذا اليقين الآخر والأخير : **« الرجال ماتوا والجيل الجـديد « مفسود » ولم يبق الا العجائز »** وفى الطريق الى بيتها لا تذكر سوى ايام الطفولة ، وسوى عالم الأساطير ، وهذه الأسطورة بالذات التى كانت جدتها تحكيها كل مساء ، والتى تقول « ان اطفال الغـابة لما ضلوا طريقهم ، استطاعوا العودة مسترشدين بخيط من الحصى خلفته لهم جنية تحبهم ولا تنسى ، وتعرف كل شيء » .

فالعـالم الحقيقى اذن هو عالم الجان ، واليقين الحقيقى هو الخرافة ، والخلاص الحق بيـد جنيـة .. تحب ولا تنسى وتعرف كل شيء ! .

الغربة والغرابة والاغتراب

هذه هى غادة السمان فى تعبيرها الصارخ عن قضيتها .. قضية المراة ؛ وتصويرها الحاد لجيلها .. جيل الضياع ، واحساسها الملتهب بعصرها .. عصر الغربة والغرابة والاغتراب ، وهو كما راينا عالم فقد يقينه بكل شيء ولم يعد يجد يقينـا على الاطلاق .. **فالحرية** اصبحت مشكلة المراة حتى لم تعـد تدرى ماذا تفعل بحريتها ، **واللاانتماء** اصبح مشكلة هذا الجيل الذى عبثا يحاول ان ينتمى الى اى شيء الى اى مبدا او اى عقيدة او اى نظام ، **والاغتراب** هو الطـابع الغالب على حضارة هذا العصر حتى سقط العصر نفسـه فى هوة سحيقة هى هوة الاغتراب .

ولقـد عاشت الكاتبة عصرها بكل ابعاده .. بالطول والعرض والعمق ، حتى جاء تعبيرها عنه نابضا بكل ما فيه من قلق وتوتر وصراع ؛ فعباراتها مثل احاسيسها مرتعشة وملتهبة احيانا ، صارخة وعارية احيانا أخرى .. **وأنت تقرأ القصة من مجموعتها فتشعر وكانك أمام حزمة من أعصاب تسمى فتـاة ، فتاة شفافة نابضـة تمزق ثوبها ليكشف عن عذابات جيل باسره** .. عذابات تراها فى لمعـان العيون .. وتحسها فى ارتجافة الأصابع ، وتدركها فى تلهف الشفاة .

وفن غادة السمان فن صـارخ .. فيـه موسيقى الجاز ، وفيه الفن السيريالى ، وفيه مسرح العبث ، وفيه ادب اللامعقول ، وفيه بعد هذا كله ضياع جيـل باسره ، **انه شاهد اثبات على هذا العصر .**

والجديد فى **« تكنيك »** الكاتبة هو انها لم تعـالج تجربة الغربة او الاغتراب من زاوية واحدة او فى قصة واحدة ، ولكنها تناولتها من عدة زوايا مختلفة ومن اكثر منظور واحد بحيث تشكل فى مجموعها كافة الجوانب فى هـذه التجربة ، فكل قصة من قصص هذه المجموعة تكملة وتطوير للقصة التى قبلها وهى فى الوقت نفسه ضوء جـديد يلقى على تجربة الغربة وظاهرة الضياع ، ولذلك كان توفيقا من الكاتبة انهـا لم تطلق على مجموعتها اسم قصة من القصص ولكنها اطلقت عليها جميعا اسما شاملا هو **« ليل الغرباء »** .

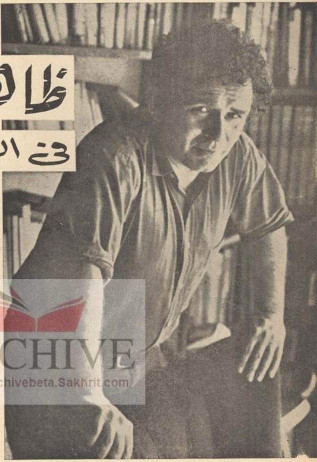
والحق ان قصص هـذه المجموعة انما هى طرقات على باب الأدب العالمى .

جلال العشرى



ظاهرة العنف

فى الأدب المعاصر



رغم « المفاجآت » التى يأتى بها العلم يوما بعد يوم ، الا أننا نعيش فى عالم خال من الغرابة ، عالم يبحث عن انسان « **غير مألوف** » وسط آلاف الأنماط الموحدة . بل لقد عز وجود الانسان الغريب غير المألوف وسط الفنانين والأدباء المحدثين الذين يفترض أن يكونوا المعقل الوحيد للغرابة ، والتفرد . لقد بات معظمهم يحيا حياة « **عادية** » ، ويتصرف بطريقة عادية . صحيح أنهم قد يفكرون بعمق ، **لكن قلما فكروا بغرابة .**

من القلة الغريبة التى تعيش اليوم الكاتب الأمريكى نورمان ميلر . ها هو كاتب يحيا على غير المألوف ، ويكتب على غير المألوف ... وسط عالم راكد مألوف . وهكذا ... وسط الكتاب العقلاء ، وسط الكتاب المهذبين ، الذين يتصرفون بطريقة رسمية معقولة داخل مجتمعهم ، ويلبسون كما يلبس الناس ، ويأكلون كما يأكلون ، ويقرأون الصحف نفسها ، ويذهبون الى المكتب فى الصباح ، ويتحدثون فى مقابلة صحفية عن المجتمع والحياة والزواج السعيد ... **وسط هذا كله يشذ كاتب مثل نورمان ميلر .**

و « **لشذوذه** » كتب أشياء « **مختلفة** » . أشياء غير آلاف الصفحات المؤدبة المتشابهة التى تدونها أقلام كثيرة

نورمان ميلر

● **ان العنف الذى يجتاح الحياة الامريكية جاء نتيجة لكبت النزعة التلقائية ، وجاء أيضا نتيجة لعزلة الحواس وسط هذا المجتمع الصناعى ، وافتقار الفرد الى الفرصة التى يعبر فيها عن عواطفه بطريقة مباشرة .**

● **الواقع أن ميلر ينظر الى العنف على أنه فلسفة ، على أنه ظاهرة من ظواهر السنين التى نعيشها الآن ، على أنه نشاط ايجابى يعبر عن أشياء كثيرة تعتمل فى أعماق انسان العصر .**

● **« ان نخاع الأمة انما يكمن داخل فن الفنان ، وان الذى يميت الفنانين هو الذى يخسر الصفقة ويعرض نفسه للخطر ، لذا فان مصير الأمة لا ينفصل أبدا عن مصير فنانيها » .**

محمد عبد الله الشفقى

مؤدبة متشابهة . أنه ـ فى غرابة حياته وأفكاره ـ أقرب الى « **الشواذ** » ، أقرب الى **هنرى ميلر** ، **وبرنارد شو** ، **و د . هـ . لورانس** واضرابهم ، وليس من طراز **اليوت** العاقل جدا ، أو **فوكنر** المعقول جدا ، أو **باسترناك** المهذب جدا . كذلك فان نورمان ميلر انسان يعيش قبل أن يكون فنانا يفكر ويبدع . أنه يأكل ويشرب ويتشاجر ويشترك بكيانه فى السياسة ويحاول مرة قتل احدى زوجاته ، ويتزوج أكثر من مرة ويطلق أكثر من مرة . أنه كل هذا قبل أن يكون فنانا . لكأن الكتابة ، اذن ، شىء ثانوى بالنسبة له ، لكأنها ليست هدفا وانما هواية يزاولها عرضا اذا سمح الوقت والمزاج . **هذه العفوية ... هذه العشوائية ... جعلته ينتج أدبا ان لم يكن عظيما فانه ـ على الأقل ـ يلفت النظر . ويحدث ضجة . ويترك أثرا .**

خليفة همنجواى ؟

فاين يقف هذا الكاتب الأمريكى ؟ انه يقف فوق الأرض التى باتت خالية بموت أرنست همنجواى . لكن ، ليس معنى هذا أن صروحه قد ارتفعت حتى طاولت صروح أرنست همنجواى ، فما زال أمامه أن يثبت أحقيته فى حمل اللقب الذى حمله همنجواى لفترة طويلة ، لقب :

الروائي الأمريكي الكبير . وهناك من يرى أن الأدب الامريكي لا يسمح بتفرد كاتب واحد . فقد ذكر الناقد الادبي لجريدة « سكوتسمان » ان من العبث الانعام على ميلر بالأوسمة التي تركها موت همنجواي ، فقد اتسع مجال الرواية الأمريكية جدا بحيث لم يعد يشغل هذا المجال رجل واحد .

لكن ، تبقى بعد هذا وجوه تشابه ، مثيرة ، بين الكاتبين . الاثنان أمريكيان . الاثنان روائيان . الاثنان شغلا - روائيا - بموضوع الحرب ، همنجواي في « وداع للسلاح » وغيرها ، وميلر في « العراة والموتى » The Naked And The Dead « الاثنان عالجا العنف كموضوع أساسي تدور حول محوره حياة انسان هذا العصر .» الاثنان يعشقان المصارعة - همنجواي مصارعة الثيران وميلر الملاكمة - ويريان فيها متنفسا للعنف الذي يئز داخل القمم يريد ان يخرج والا انفجرت القمم ، كما يريان فيها ايضا تأكيدا لبطولة الانسان واسلوبا يواجه به الموت ويعايش به الموت . والاثنان خبرا الحرب واشتركا فيها وعندما كتبا عنها جاءت الكتابة من واقع تجربة ومعاناة مباشرة . وكما مزج همنجواي بين الادب والصحافة في ارقى صورها ، عقد ميلر زواجا سعيدا من الادب والصحافة وظهرت معظم كتاباته - غير الروائية - في شكل « ريبورتاجات » او أعمدة صحفية ، لكنها « ريبورتاجات » وأعمدة تحمل رسالة وتقرب صاحبها من زمرة كتاب « مصلحين » تقربه من زمرة برنارد شو ... ولورانس !

ربما حان الوقت لنتعرف على « تاريخ » نورمان ميلر ... بعض ملامح حياته ... على الاقل .

انه الآن في الرابعة والأربعين من عمره على وجه التقريب . ولقد نشأ ودخل المدرسة الثانوية ولم يمسه الأدب بعد . لم يكن هناك ما يدل على أنه سيصبح كاتبا في يوم من الأيام . صحيح أنهم أعطوه « كراسة » وهو في التاسعة ، وطلبوا منه أن يؤلف فيها فصلا كل صباح . غير أن الهدف الوحيد كان شغل فراغه ، وعرفه عن المشاركة والعنف اللذين اشتهر بهما في صباه . وهو نفسه يعترف ببعده عن الأدب في مطلع حياته : « قبل دخولي الجامعة كانت رواية الكاتبة الانجليزية **جورج اليوت** (**سيلاس مارنر**) هي في نظري مثال الرواية الجيدة » . وكان ينوي أن يصبح مهندس طيران ، لم أدخلته « **المصادفة** » جامعة هارفارد . لكن ، حدث في هارفرد ، وقبل أن يبلغ السابعة عشرة من عمره ، أن قرأ رواية « **ستادز لونجيان** » ورواية « **عناقيد السخط** » .

وكان أن تولدت لديه « **الرغبة في أن أصبح كاتبا كبيرا** » . هكذا فجأة ... وبكل هذه البساطة .

وبدأ يقرأ للروائيين الأمريكيين فاريل ، ودوس باسوس ، وشتاينبك . وعنهم قال « لم أكن أعلم بوجودهم من قبل » . وفاز في الكلية بجائزة عن قصة قصيرة كتبها ، واسمها « **أعظم ما في العالم** » لكنه كان يعاني من المشكلة التي يعاني منها الكاتب الجامعي : « لم يكن هناك شيء **معين** أكتب عنه » . وحاول أن يعوض هذا النقص في الصيف ، بأن ذهب الى احدى المصحات العقلية في بوسطن يعمل فيها . وكانت تجربة سجلها في قصة « **نقلة الى نرجس** » غير ان « **التجربة** » لم تستمر اسبوعا ، وجعلته يكره المصحات العقلية . لقد تقزز هناك من العنف الذي يعامل به المرضى عندما يثورون ويتطلب الامر تهدئتهم .

الحرب .. والعراة .. والموتى

وبعد التخرج بشهور تم تجنيد ميلر . وكان قد تعرف على فتاة التقى بها في احدى حفلات أوركسترا بوسطن السيمفوني . وتزوجها قبل تجنيدهما بوقت بسيط . لقد اقتضت الحرب تجنيدها هي الاخرى . وذهب كل الى مكان . وعندما وصل الى المحيط الهادى - عام ١٩٤٥ - شرع يكتب لها خطابات . هذه الخطابات احدى مصادر رواية الحرب الدائعة الصيت التي اختار لها عنوان « **العراة والموتى** » . عن هذه الخطابات يقول ميلر « كنت أكتب لها أربعة خطابات أو خمسة في الاسبوع » . لم تكن هي الحرب تدخر كاتبا يكتب عنها : فبعد ٤٨ ساعة من « بيرل هاربر » كان القتال أو عدم القتال شغل الشباب الشاغل ، أما هو فكان يفكر « **فيما اذا كان في الامكان تأليف رواية حرب خالدة من أوربا أو المحيط الهادى** » .

في ميدان القتال التقى بروائي آخر يدعى **اربي جوالتني** Irby Gwaltney ان هذا الروائي الآخر يصف ميلر خلال فترة القتال : كان رقيقا جدا ، خجولا ، هادئا ، غير عدواني بالمرة . لا بد أن العدوان مهمة ثقيلة بالنسبة له . كان عليه ان يسمى جاهداكي يغدو عدوانيا . **هزتني حكمته أكثر مما هزني ذكاؤه** » .

وكتب الاثنان عن تجربتهما في الحرب . وساعدتهما الحرب على تضمين الروايتين التفاصيل الدقيقة التي لا يعرفها الا من خاض غمار الحرب . **ولاحظ** الروائي الصديق أن شخصيات ميلر ، في « **العراة والموتى** » ، مأخوذة من حياة المركة بجراة ، بل انه لم يكلف نفسه احيانا عناء تغيير الأسماء الحقيقية للشخصيات . وعندما ألقت به أقدار الحرب في اليابان ، قرر ان يهرب من جحيم القتال ويحظى بوقت فراغ أثناء الخدمة ، فاختار وظيفة الطاهي ، وكان طهيه رديئا جدا . وفي اليابان وقع المشهد الذي خلق رواية « **العراة والموتى** » .

كان قد تكلم بصراحة عن رأيه في الجاويش الذي يرأسه . وكان ان قام الجاويش بابلاغ الضابط . وأمر الضابط ميلر بأن يعتذر للجاويش . حدث ذلك قبل عودة ميلر الى ارض الوطن بأسبوع . واعتذر ... لكن الاعتذار آلمه . هل اعتذر حتى لا يغامر بفقد أشرطته !! في اليوم

التالى ذهب الى الضابط وقال له انه يريد ارجاع الشرائط التى حصل عليها . لكن الضابط زمجر **« لن ترجعها وانما سانزعها انا عنك »** .

يقول ميلر : وهكذا ولدت « العراة والموتى » .

عندما عاد ميلر الى بروكلين شرع يدون الكتاب ، فى شقة من غرفتين تجمعه هو وزوجته ، الروائية ايضا . أخذ كل يكتب روايته . واستمر ميلر ١٥ شهرا يكتب ويعيد الكتابة ، واسفر هذا عن ٧٠٠ صفحة . كان يكتب بسلاسة وسهولة لم ينعم بهما بعد ذلك أبدا . وفى المساء يقرأ الزوج على زوجته ما كتبه فى النهار ، وتقرأ الزوجة ما كتبته . ثم أطلع أمه على بعض الأجزاء فاذا بها تصيح « لكن يا نورمان ، ماذا حدث للغتك ! » **وعلى اللغة أيضا** اعترض الناشرون . الى أن قبلتها دار رينهارت آند كمبانى .

أما رواية الزوجة فلم تجد ناشرا أبدا . قال الكل انها مملة . وكفت عن الكتابة .

وأحدثت « العراة والموتى » ضجة ، وكانت الأولى فى قوائم « أروج الكتب » . وكان ميلر فى الخامسة والعشرين من عمره .



بين العنف .. والجنون

ثم شغل نفسه بالسياسة التى ستصبح بعد ذلك محورا هاما فى اهتماماته وكتاباته ، فهو الذى سيخصص كتابا كاملا من كتاباته النثرية يخاطب فيه كنيدى ، وهو الذى سيرشح نفسه يوما عمدة لمدينة نيويورك . ثم شرع يكتب رواية **« شاطىء باربرى »** Barbary Shore وطلق زوجته الأولى ، وفكر فى الهجرة قليلا الى الريف ، يريد الحرية التى يتصور وجودها فى القرية ، بعد ان عاش فى ترف المدينة ، روائيا ناجحا ، رائجا . وفى الحال ، تو الانفصال ، تعرف على **أديل موراليس** ، رسامة اسبانية من بيرو . ووجد معها السعادة الغامرة . لقد فتحت كنوزه . ولكنه حاول أن يصوغ هذه الرسامة كما يريد ، حاول أن تصبح نسخة من رغباته وتصوراته . وصارت غريبة ، وشاذة . وذات يوم حاول قتلها . طعنها بمدية طعنتين . كان ذلك فى نوفمبر ١٩٦٠ . وكاد يصيبها فى قلبها . فعل هذا دون أن ينبس ببنت شفة . ووقف خارج المستشفى الذى نقلوا اليه زوجه المطعونة . وقف وفى جيبه المدية . **وكلما ازدادت معرفتنا لهذا الكاتب الغريب سيزداد ادراكنا لدور العنف فى حياته وادبه .**

ان له نظرية فى العنف سيشرحها بعد ذلك فى دراسة جد خطيرة ظهرت بعنوان **« الزنجى الأبيض »** The White Negro . يكفى هنا ان نقول ان العنف كان يرتبط فى رأسه أحيانا بالحب . ويكفى أن نذكر انه بعد هذه الحادثة بعامين ظهر له ديوان شعر وحيد اسمه « موت السيدات (وكوارث أخرى) »

Deaths of The Ladies (and other Disasters)

لكن ، الواقع ان ميلر كان على مشارف الجنون ، ومن الجنون الفعلى نجا باعجوبة . وقد نصحه الأقارب والأصدقاء ، غداة الحادثة ، أن يعالج فى عيادة نفسية . لكنه رفض بشدة . كراهيته للعلاج ترجع الى الايام القليلة التى قضاها — كما أشرنا — يعمل فى مصحة عقلية . وعن الرفض يقول **« كنت أشعر أن أى رجل حساس يقضى عاما فى مصحة عقلية سيخرج منها مجنونا »** .

وهكذا فضل على النجاة بالجنون ، فضل تقديم نفسه للمحاكمة . ومع ذلك أجبروه على المصحة العقلية رغم احتجاجاته ، رغم قوله لقضاته **« أنا رجل عاقل ... »** وجاء تقرير الطبيب ، انه مريض نفسيا ، يعانى من انهيار حاد . فريسة أوهام وخيالات .

وعن تجربته فى المصحة يقول « لقد ارتحت من الوجود البرجوازى لثلاثة أسابيع » . وانقذه طبيب من هذه المصحة . وخرج منها لتقول أخته **«لكأنه تخلص من شىء»** . ويبدو انه تخلص من الوحشية والتطرف اللاأخلاقى . وكان عليه ان يثبت انه عاقل . فبخروجه أصبح مسئولا عن تصرفاته . لكن هذا الحادث أثر على وضعه ككاتب . فقد قال **« فقدت حقى فى أن اتحدث عما يحدث ...** وعندما أقول مثلا أننا نعيش فى عصر العنف يقولون : **جميل فانظروا ماذا فعل هو »** .

مع العراة .. والموتى

اننا لم نقف بعد أمام **« العراة والموتى »** نتأملها عن قرب . حكينا قصة القصة وبقى أن نتدارس القصة نفسها . وسيسعفنا فى هذا الصدد **كتاب ظهر بالانجليزية عام ١٩٦٤ ، متحدثا عن الرواية المعاصرة فى بريطانيا وأمريكا ، والكتاب بعنوان « الموروث والحلم** Tradition and Dream **» لمؤلفه وولتر الين** Walter Allen . **استعرض الين الروايات التى عالجت — بالانجليزية — موضوع الحرب ، استعرضها كلها ، فوجد أن « العراة والموتى » أفضلها ، واعتبرها «عملا هائلا جدا رغم عيوبها»** .

كذلك قال انها تنتمى الى تلك النزعة المألوفة **« الراديكالية الأمريكية »** ، كما انها – من ناحية التكنيك – مدينة بالكثير **لدوس باسوس وفاريل** ، اللذين عرفنا ان ميلر قرأ لهما وهو بالجامعة .

ولقد تحدث ميلر عن هدفه من كتابه « العراة والموتى » :

« قصدت من ورائها أن تتحدث – بالرمز – عن حركة الانسان خلال التاريخ . حاولت ان أستكشف الافتراضات المؤلمة ، افتراضات العلة والمعلول ، الجهد وجزاء الجهد ، فى مجتمع مريض . وتكتشف الرواية أن الانسان فاسد ، اختلط عليه الأمر الى حد العجز . لكنها تكتشف أيضا أن هناك حدودا لاحتماله ، وأنه رغم فساده ومرضه يحن الى عالم أفضل » .

ويتجسد الرمز – الذى أشار اليه – فى شخصيات من لحم ودم ، وفى قصة هى قصة الاستيلاء على جزيرة أنوبوبى التى أخذها اليابانيون . وهناك شخصيتان رئيسيتان : الجاويش كروفت ، والجنرال كمنجز . ثم هناك الليفتنانت هيرن ، الذى ينتمى الى الطبقة الوسطى ، وله أفكاره التحررية .

ان هذا الليفتنانت المتحرر يقع بين براثن الرجلين الآخرين : الجاويش كروفت والجنرال كمنجز . وطوال صفحات الرواية نعيش فى مملكة العبث . الجهود **تضيع هباء . الجهود تفتقر الى هدف** . الناس **يموتون لأتفه الأسباب . الانتصارات تتحقق بطريق الصدفة ... وربما على يد أجبن الجبناء !** .

والرواية تضم أيضا ثمانية من الرجال الذين تتألف منهم الفرقة الاستكشافية . وكل رجل ينتمى الى ولاية من الولايات الأمريكية . وواضح أن انتماء كل واحد منهم الى ولاية معينة يثبت أن الروائى يريد من ورائهم رسم صورة مصغرة لأمريكا . فهناك مكسيكى ويهودى من بروكلين ، ورجل من شيكاغو ، وايرلندى من بوسطن ... الخ ... غير أن تصويرهم يعانى من عيب كبير : ان الاختلافات بينهم سطحية ، والظروف التى شكلتهم متشابهة ، وليس هناك تنوع فى نشأتهم يفسر التنوع فى شخصياتهم ، ليس هناك غير التنوع الجغرافى .

ثمة شخصيتان تسيطران على الرواية . انهما الرجلان اللذان يمسكان فى أيديهما بمقاليد السلطة فى هذا الجزء من أرض المعركة : الجاويش كروفت والجنرال كمنجز . وهما يسيطران على الرواية لأن بأيديهما السلطة لا لأنهما **عظيمان** . وهما يجلبان الدمار ، ويعذبان الآخرين . وسلطتهما تعزلهما عن الآخرين وتجعلهما يعيشان فى وحدة ... وحدة الدكتاتور . والجنرال كمنجز يعتنق – فكريا – الفاشية . وهو يقول فى الرواية : **« ان الأخلاق الوحيدة التى سيدين بها المستقبل هى أخلاق القوة . وسيضيع من يعجز عن التأقلم معها . وهناك هذه السمة فى القوة : انها لا تتدفق الا من أعلى الى أسفل** . فاذا حدثت دوامات بسيطة من المقاومة فى الوسط استدعى هذا تسليط مزيد من القوة من أعلى كى تكتسح هذه المقاومة .. وتستطيع ان تعتبر أسلوب الجيش ارهاصا لأسلوب المستقبل » .

هذا هو الجنرال كمنجز ... الفاشى بعقله . أما الجاويش كروفت ففاشى بعمله . ان الفاشية تجرى فى دمائه ويديه . أنه سادى يقتل لأنه يجد فى القتل لذة . والحرب تناسبه جدا . انها وسيلة يفرض عن طريقها سيطرته . ولوولتر ألين رأى طريف فى هاتين الشخصيتين ، اذ يقول انهما من صنع الشعر ، وان كلا منهما « بروميثيوس » فى طموحه وتطلعاته . لكنه بروميثيوس منحرف .

أهم ما فى هذا العمل أن ميلر صب روايته ذات المغزى والرمز ، صبها فى شخصيات من لحم ودم ، ووضعها فى قالب من التاريخ الفعلى . **وليس هناك من صور بشاعة الحرب ووحشيتها كما صورها ميلر هنا** . وأعظم ما فى هذه الرواية انها **« ليست مجرد رواية حرب »** .

« العراة والموتى » كتاب ضخم جدا . لكن ... اين هو الكتاب الذى يكتبه نورمان ميلر ولا يكون ضخما ؟ ينطبق هذا أيضا على كتبه النثرية ، على أدب المقال عنده . انه يوحى بأنه كاتب ثرثار ، مثلما توحى ضخامة مقدمات شو المسرحية . أو يوحى بأن فى داخله طاقة فظيعة تريد الخروج ، وبأنه لم يقل كل ما يريد قوله . أى أنه يريد أن يكرر ما قاله مرة ومرتين وثلاث مرات ... حتى يقنع الذين لا يقتنعون .

بدأ ميلر حياته الأدبية ب « العراة والموتى » ، ثم أعقبها برواية **« شاطىء باربرى »** . وتلت ذلك رواية ثالثة **« حديقة الغزلان »** The Deer Park

أما آخر رواياته ، وأحدثها ، فهى **« حلم أمريكى »** An American Dream التى ظهرت بعد حوالى تسع سنوات من الصمت . ولقد استعرض الملحق الأدبى لصحيفة التايمز فن ميلر الروائى ممثلا فى رواياته الأربع فقال : اذا تحدثنا بأسلوب الهندسة قلنا ان نورمان ميلر بدأ **أفقيا** ثم أصبح **رأسيا** . ف « العراة والموتى » تمتد لتغطى رقعة رحبة . ثم جاءت « شاطىء باربرى » لتحدد نفسها داخل فترة ما بعد الحرب . وظهرت رغبة ميلر فى التغيير فى « حديقة الغزلان » . ثم ازدادت الرقعة ضيقا فى « حلم أمريكى » .

فأين تقف الروايات الثلاث من الرواية الأولى ؟

يقول ولتر ألين انه من سوء حظ ميلر أن وجد موضوعه العظيم فى بداية حياته الأدبية ، **موضوعه الذى يتيح له** أن يعبر عن رأيه فى وضع البشر فى عصرنا هذا . لقد وجده فى مطلع حياته وانتهى منه . وجاءت بعده روايتان « شاطىء باربرى » و « حديقة الغزلان » – هزيلتين بالقياس الى « العراة والموتى » .

كلام كفيل بأن يجعل ميلر يشتاط غضبا . ذلك انه

اذا كانت « العراة والموتى » قد لقيت كل هذا الرواج والنجاح الا انه يعتز بـ « حديقة الغزلان » أيما اعتزاز . ولا يمل من الحديث عنها ، والجهد الذى بذل فيها . وثمة حديث عابر دار بينه وبين الرئيس كنيدى يوما . **فلقد كان من بين أهداف كنيدى أن يجمع حوله الأدباء والمثقفين ويجعل من البيت الأبيض صالونا أدبيا أيضا .** والتقى كنيدى بميلر وقال كنيدى أنه معجب برواياته . ترى أى الروايات بالذات تعجب كنيدى ؟ واهتز ميلر لرد كنيـــدى ، انه لم يذكر « العـــراة والموتى » وانما ذكر « حديقة الغزلان » ها هو كنيدى لا يطرق المألوف . لكأن مسئولا يقول **لطه حسين** : اعجبنى كتـــاب « الشـــعر الجاهلى » ولا يقول « الأيام » . أو كأن مســـئولا يقول **لتوفيق الحــكيم** : اعجبنى « التعادليـــة » **ولا يقول** « يوميات نائب فى الأرياف » .

يعتز ميلر بـ « **حديقة الغزان** » ويقول انهـــا أحسن رواياته ، أحسن حتى من « العراة والموتى » . وهنـــا تجدر الاشارة الى ان نفرا من النقاد فطن الى هذا أيضا وراى رايه . هـــــذه الرواية الأثيرة ظهرت عام ١٩٥٥ ، اما موضوعها فهو : **هوليود** .

عودة كاتب المسلسلات

لقد حان الوقت لنصـــل الى أحـدث **رواياته وهى** الرواية التى هزت مياه النقد الذى كان ينظر الى أعمال كثـيرة بملل يتخلله تثاؤب كثـــير . هى رواية غريب موضوعها ، غريبة الظروف التى كتبت فيها ، غريب أيضا راى النقـــاد عنها . والكلام عن : « **حلم أمريكى** » التى ظهرت ــ كما سلف ــ بعد حوالى تسع سنوات من الصمت . وعاد نورمان ميلر الى عصر المسلسلات ، **عصر تشارلز ديكنز وثاكرى** ، حين كان الروائى يدفع بفصل من الرواية الى صحيفة اسبوعية ولم يكتب بعد الفصل التالى . على هذا النحو ظهرت « **حلم أمريكى** » مسلسلة فى المجلة الأمريكيـــة الشهرية « **اســـكواير** » وعن هذه التجـــربة يقـــول ميلر : « كنت أعـــرف أنى أريد كتابة رواية عن رجل به عنف . ولقد ظهرت أول ما ظهرت فى مجلة « اسكواير » فى ثمانى حلقات . **قبل موعد ظهور الحلقة الأولى بعشرة أيام كانت الفكرة لا تزال برأسى ،** وكانت مختلفة كل الاختـــلاف عن الفكرة كما ظهرت على الورق ... « هل يغامر ميلر على هـــذا النحو فى كل ما يكتب ؟ ربما لا ينوى ذلك فى روايته القادمة اذ يقول عن هـــذه الرواية التى لا تزال فى ضـــمير الغيب : قد يستغرق تأليفهـــا عامين ، أو قد يستغرق خمسة أعوام » .

وولد بطل الرواية ، بطل غريب اسمه ستيفن روجاك وقال النقاد ــ وهذا داب أكثر النقاد ، فى أكثر الأحيان ــ ان ستيفن روجاك هو نورمان ميلر . لكن شقيقته تنفى الصلة الفوتوغرافية بين كتاباته وحياته ، وتقول « يدهشنى



دائما ، وأنا التى أنحدر من نفس الأسرة ، طابع الكتابات التى يؤلفها نورمان . الواقع أن كتاباته تخرج من منطقة للوعى تختلف عن حياته أو نشأته » . لكن ، من العبث أن نتجاهل صلة النسب بين هذه الرواية وأفكار ميلر والصور التى تدور برأسه وتتردد على لسانه فى كثير من الأحيان . ففى هذه الرواية رجل يقتل زوجته أيضا . يقتلها ببرود ويقـــذف بجثتها من الطابق العاشر لاحدى العمارات ، وتسقط فى الطريق بجانب سيارة . وبعد القتل مباشرة يدخل فى مغامرة جنسية مع المانية . ثم تتشابك الأحداث وتتعقد وتظهر صلات غريبة غير متوقعة ، فهذه الشخصية لها صلة بتلك ، والشخصيتان تربطهما صلة بشخصية ثالثة تظهر فى مؤخرة الرواية ... الخ ... تكاد « حلم أمريكى » ، وبمنطق التصنيف الذى لا يرحم أن تكون رواية بوليســـية : قتل وهروب ومحاكمات وانحراف واغراق فى المفاجآت ... الخ ... لكن **نورمان ميلر هنا فنان يكتب أدبا بوليسيا** . نحن هنا مع الرواية البوليسية كفن راق جـــدا ، فن مصفى يعالج قضايا الوجود ووضع الانســـان فى العصر الذى يعيش فيه . ولو كان ميلر من كتاب الدرجة الثالثـــة لكتب مئات « **الروايات البوليسية** » الرائجة .

نعود فنقول أن ميلر بدأ يؤلف « حلم أمريكى » فى سبتمبر من عام ١٩٦٣ ، وأن احداث الكتاب تغطى ٣٦ ساعة فقط . وعن أحداث هذه الرواية وبنائها قال ناقد الملحق الأدبى لصحيفة التايمز أن من التعسف أن نحكم عليها بمعايير الحبكة والمنطق . انها اقرب الى قصيدة رمزية ، والبناء فيها أكثر اعتمادا على الصور ، والتداعى ، والتقابل . وفى الرواية حديث عن سحر القمر ، اثره فى الأحداث ، وتحريكه للشخصيات . وفى الرواية أيضا حديث عن الاله والشيطان ، وحديث عن سعى روجاك وبحثه عن شىء . والقمر هو الذى لفت نظر ناقد « سكوتسمان » ايضا ، فقال ان بالرواية أكثر من مناجاة للقمر ، وكلام عن سلطانه ، وقدرته على الايحـــاء للشخصيات بخواطر

غريبة . ولقتامة الرواية كان هناك من أسماها « **كابوس أمريكي** » بدلا من « **حلم أمريكي** » . ولعل الكابوس ، حقا ، هو أدق وصف لها .

غير أن النقاد الأذكياء وضعوا أيديهم على عيب قلما نجو منه الرواية التى ينشرها صاحبها مسلسلة : لقد كانت كل حلقة تضطره الى حشد معلومات كثيرة ، واثارة القارىء بأشياء عديدة فى حيز ضيق هو حيز الحلقة الواحدة ... فميلر يريد أن يقدم للقارىء ، فى كل مرة ، جرعة كبيرة مجزية .

وقال آخرون ان « **حلم أمريكي** » دعوة صريحة ، واضحة ، الى الغرائز ، فما أكثر العنف الذى تحفل به ، وما أكثر جرائم القتل . انها رواية حسية ، واذا كان النقاد قد اختلفوا حولها الا أنهم اتفقوا فى التفاتهم الى « حاسة الشم » فى الرواية ، وتقززهم من الروائح الكريهة التى تفوح فى الرواية ، الأمر الذى جعل ناقد « الاوبزرفر » يصف البطل روجاك بأنه « يبدو كأنف يسير على قدمين » . فما أكثر التشبيهات التى تصدم ، غير أن ميلر يبرر ميله : « **استعنت بحاسة الشم لأنها أقرب الحواس الى حاسة الحلم . انها تشعرك بنفس العمق الذى يشعرك به حلم** » .

دفاع عن العنف ؟

ذكرنا ما قاله ميلر عن بذرة روايته « كنت أعرف انى اريد كتابة رواية عن رجل به عنف ... » والواقع **انه بظهور هذه الرواية يتبلور** اهتمام ميلر بالعنف ، بل **تتبلور نظرة ميلر الى العنف كفلسفة** ، كظاهرة من ظواهر **السنين التى نعيشها الآن** ، وكنشاط ايجابى **يعبر عن أشياء كثيرة تعتمل فى أعماق انسان العصر** . وهو يواجه العنف بلا مواربة ، لا يدينه وانما يقول لماذا ظهر . انه يبرره . وعلى كل **فان انسان العصر يمارس العنف ويحيا وسط العنف ، عنف فردى أو عنف جماعى أو عنف يشمل الكون برمته ، ممثلا فى قنبلة هيدروجينية مثلا** . كذلك فان الزنجى عنيف لانه يحيا وسط الخطر ، انه يخرج الى الشارع فى أمريكا ولا يعرف أية حادثة عنيفة ستقع له . من هنا يعايش الموت . ومن كثرة ما تسلطت فكرة العنف على نورمان ميلر بدا وكأنه مفتون بالقتل .

ولقد ثار الرأى العام الأمريكي ضد بطله روجاك الذى قتل زوجته واحس بعد القتل بمتعة . وسئل ميلر عن العواقب الاجتماعية لهذا النوع من الكتابة فأجاب « **ليس لى علم بالعواقب ، كل ما أعرفه ان الانسان يشعر بسعادة وارتياح عندما يرتكب جريمة قتل – أقصد بعد ارتكابها مباشرة – الم تر جنودا يعودون من مهمة قتل ؟ انهم سعداء . ولو كتبت بأية صورة أخرى لكان ذلك نوعا من التظاهر** » . وقال فى موضع آخر « لا أعتقد أن هناك من يندد بالقتل بحق ... **ان جريمة القتل تهب احساسا بالحياة للذين يتفرجون على الحادثة** . ولنضرب مثالا من قراء الصحف ، الا يشعر أحد القراء بلحظة من لحظات المتعة وهو يقرأ عن جرائم القتل أثناء وجوده داخل مترو تحت الأرض ؟ **أهو منحرف أم أن تتبعه للجريمة يمنحه احساسا بالحياة** ؟ انى أفضل للانسان النظرة الثانية ، النظرة الأقل كآبة » .

هل يقف ميلر وحده فى هذا الانشغال بالعنف ، وتبريره ؟ لا ... فهناك من معاصريه من تناولوا هذه النقطة وساندوه بطريق مباشر أو غير مباشر . فالروائى الزنجى **رالف اليسون** – صاحب الرواية الشهيرة « **الرجل الخفى** Invisible Man » – يشرح ظاهرة العنف فى أمريكا فيقول ما معناه أن العزلة تسيطر على هذا البلد ، وأن هذه العزلة تفتح الطريق أمام « **العنف السيكلوجى** » وان هذا العنف هو السمة المخبوءة فى البلد . والعنف وليد التوتر أيضا ، وأنت تتوتر لا محالة فى بلد يتغير دوما ، بلد تترك احدى مدنه وأنت لا تعرف ماذا سيكون شكل هذه المدينة غدا . وأنت ، ككاتب ، محتاج الى التوتر والعنف فى عملك حتى تشد القارىء اليك ، حتى تشد القارىء المشغول عنك ببرامج التليفزيون . هذا النوع الأخير من العنف يسميه اليسون بـ « **العنف البلاغى** » . ويستطرد قائلا ان الفنان الأمريكي ينطوى على عنف ويجب أن ينفس عن هذا العنف فى عمله .

وثمة تفسير آخر – ودفاع – للعنف جاء على لسان كاتب يدعى **بودهورتيز** Podhoretz ، فقد تحدث هذا الكاتب عن نظرية ميلر فى العنف فقال **ان ميلر مثقف وهب نفسه لعقيدة العنف بجدية** . وليس معنى هذا أن ميلر يحب العنف أو يرى أن العنف شىء طيب فى حد ذاته . وانما رأى ميلر أن العنف الذى يجتاح الحياة الأمريكية جاء نتيجة مباشرة للظاهرة التالية : **كبت النزعة التلقائية . وجاء أيضا نتيجة لعزلة الحواس وسط هذا المجتمع الصناعى ، المتقدم ، المتحضر** . كذلك افتقر الفرد فى المجتمع الى الفرصة التى يعبر فيها عن عواطفه بطريقة مباشرة . وفى النهاية يتساءل بودهورتيز : **فكيف تعايش العنف دون أن تصبح بدورك عنيفا ؟** .

دعوة الى الصراحة .. والمكاشفة

مهما يكن الأمر فان دعوة ميلر ، فى كل ما كتب ، هى دعوة الى الصراحة والمكاشفة ... الصراحة التى قد تصدم احيانا ، أو تثير التقزز . وقد يحسن أن نترك حديث الرواية برأى لميلر فى هذا الفن . قال ميلر يوما « **... مازال أمام الرواية الكثير ، مازالت الرواية تفتقر الى الكثير من الواقعية التى لا يجرؤ أحد على معالجتها ، تفتقر الى مجال جديد ، كامل ، من الادراك – ولنفكر فيما حققه لورانس عام ١٩١٢** . وانها لمهمة شاقة ، اذ عليك أن

تستأصل من قرائك شيئا ، تستأصل منهم عدم استعدادهم لفتح أحاسيسهم على مصراعيها . ولو تماديت فى الواقع والمكاشفة فانك أنت الذى سيدفع الثمن ، اذ أنهم سيصدمون أو لا يفهمونك ، وفى كلتا الحالتين يكفون عن قراءة كتبك » .

فلنترك حديث الرواية الى حديث النثر ، كى نستكمل ملامح ميلر الفكرية . بين « حديقة الغزلان » و « حلم أمريكى » ظهرت له سلسلة من المقالات والمنشورات ، وظهر « اعلانات عن نفسى » و « أوراق نورمان ميلر الرئاسية » **ويضم هذان الكتابان خلاصة فكر ميلر ، ففيهما يمتزج الأدب بالسياسة بالمشاكل الاجتماعية بالنظريات الوجودية . وفيهما تنفتح البوابات أمام شلال من الآراء والتعليقات والخواطر والأحلام والاتهامات** . وفى « اعلانات عن نفسى » قال ميلر : « **ثمة حقيقة مرة ، انى حبيس مفهوم يطالبنى باحداث ثورة فى وعى العصر الذى نعيش فيه** » . وضم هذا الكتاب قصصا قصيرة له ومقالات نقدية وسياسية ووجودية ، وكتابات صحفية ، ومقابلتين أدبيتين دارتا معه ، وقصائد ، ومشاهد من مسرحيات . وكان يقدم لكل مقال من هذه المقالات ، أو بالأحرى « **يعلن** » عنه .

أما كتاب « **أوراق نورمان ميلر الرئاسية** » فموجه لكنيدى ، وعن هذه « الأوراق » يقول ميلر : « انها أوراق المعى يعمل فى البلاط ، أوراق مستشار هاو » . ويضم الكتاب مقالات ، ومقابلات أدبية (مع آخرين ومع نفسه !) ، وعددا من القصائد ، وخطابا مفتوحا أو خطابين ، وجزءا كبيرا من حوار فلسفى . وعن كنيدى ومبررات هذا الكتاب قال ميلر ان الرئيس يعانى « **من مرض ثقافى معين : سوء التغذية الفكرية** » ، واضاف « **هذه الأنيميا بالذات تصيب الزعماء المحاطين بمستشارين لا يقولون لهم الحقيقة** » . فما هى الموضوعات التى سيحدث الرئيس عنها ؟ انها موضوعات حيوية كان ميلر يأمل أن يتدارسها مستشارو كنيدى ، ويحدثوا كنيدى عنها : عقوبة الاعدام ـ الرقابة ـ المخدرات ـ انحراف الأحداث ـ وكالة المخابرات المركزية ـ كاسترو ـ البرجوازيون السود ـ مخابىء الغبار الذرى ـ طبيعة اليهود ـ الصحافة ـ الثورة ـ نهاية الحرب الباردة ـ الحرب بين المحافظ والمتمرد ـ العمارة ـ الاستبداد .

وتتردد نغمة « **سوء التغذية الفكرية** » مرة أخرى حين يقول ميلر عن كنيدى : « أمامنا رئيس جرىء لكنه محايد فى السياسة ، قادر على أن يكون له نفوذ لكنه بخيل فى ممارسة هذا النفوذ . أمامنا مثقف لكن ذهنه شبيه بكتاب سنوى تصدره جريدة ... »

مع الفقر .. والثورة

وكان ميلر مع الفقر والثورة ، من أجل **هذا غضب من كنيدى عندما فكر فى غزو كوبا ، وكتب رسالة موجهة اليه جاء فيها « انك عبقرى فى ادارة دفة السياسة ، لكنك لن تفهم** أبدا **العاطفة الثورية التى تجتاح من كانوا فقراء جدا** ومن أصيب **شبابهم بشلل بسبب جشع الأغنياء . واذا لم تفهم** حقيقة **العاطفة الثورية فانك لن تعرف كيف تسلك مع كاسترو ومع كوبا . لن تفهم أبدا ان هذا الرجل هو كوبا ، ثورى ، عارم ... هستيرى ... جرىء** كأحسن **الحيوانات . وقد تنتهى حياته بمأساة ، غير أنه من عظماء القرن العشرين ، وهو فى هذه اللحظة أعظم منك بكثير** » .

هل بلغت به الصراحة ، أو الجرأة ، هذا الحد ؟ على العموم فقد شجع كنيدى على النقد ، ودل ـ فى تشجيعه ـ على منتهى الحنكة السياسية ، فقد عرف أنه لن يستطيع السيطرة على كل شىء . وهكذا استطاع ميلر أن يقول « **لأول مرة فى حياتنا الأدبية لم تعد مهاجمة الرئيس** ممكنة وحسب ، **وانما أصبح من الممكن أيضا أن تهاجمه** مهاجمتك لأخيك **الأصغر ، تهاجمه بنفس الحدة التى تهاجم** بها خلال **مشاجرة عائلية . وأتاح هذا امكانيات** مثيرة أمام **الكثيرين منا** » .

لكن ... وراء هذا الهجوم افتتان هائل بهذا الرئيس الأمريكى الراحل ، فلقد رأى فيه الأديب « **بطلا وجوديا** » . فكنيدى قد غامر بحياته فى الحرب ، وغامر باجراء عملية فى ظهره كان من الممكن أن تودى به . من أجل هذا اعتبره « **بطلا وجوديا** » . وعندما اغتيل قال ميلر أن أبشع ما فى اغتيال كنيدى أنه ذهب الى مدينة دالاس وجاس خلالها فى عربة مكشوفة ، كان يتعمد هذا ، كان يمارس مغامرة وجودية . لكنه خسر فى المقامرة هذه المرة ! .

« التقدم » والاستبداد

وليست أفكار ميلر قاصرة على الروايات الاربع وعلى هذين الكتابين ، فما أكثر المنابر التى تحدث عليها . ومن فوق كل منبر يلقى بحجر يحرك مياه البحيرات الراكدة . فلقد ذهب اليه كاتب كان يجمع مواد كتاب عن الأديب المعاصر والضغوط التى يتعرض لها ، الضغوط المثلة فى الحياة التى يحياها والمجتمع الذى يعيش بداخله ، وكان ميلر أحد الكتاب الذين أسهموا بآرائهم فى هذه القضية . **وقد صب جام غضبه على مجتمع القرن العشرين وبشاعة الاستبداد الذى يعيش فيه هذا المجتمع . انه ليس بالاستبداد السياسى ، ليست له أدنى صلة بموسولينى أو هتلر ، وانما هو استبداد نفسى لا يعترف بالفرد ؛ وانما بالمجموع على حساب الفرد ، ويعترف بالشمول على حساب التفاصيل . وضرب مثلا من المعمار الحديث وراه خير**

معبر عن الروح الشمولية الاستبدادية . البناء الحديث عبارة عن قوة هائلة بلا تفاصيل ، بلا التزام ، بلا اثارة لحب الاستطلاع ، بلا غموض وسحر ، بلا تنوع . وأضاف أن هناك من سيعترض على هذا ويؤكد أن هذه المظاهر بالذات ، مظاهر العظمة والتألق والقوة ، تثير فخر الكثيرين من الأمريكيين : المبانى الحديثة ... الطائرات النفاثة ... الطرق العريضة السريعة ... وهلم جرا .

« لكنى أريد أن أرد عليهم وأؤكد أن ما يميز كل الحركات الاستبدادية انها ممتلئة بالكبرياء ، الكبرياء الفارغة ، الكبرياء التى لا تلتفت الا لبعض التفاصيل المعينة . ومن السمات الأساسية للاستبداد أنه يتلذذ بتدمير كل ما هو خاص ، ويمقت مصدر هذا الشيء الخاص . ثمة مظهر جد لصيق بالاستبداد وهو انك تضع السكرين فى قدح الشاى الذى تشربه ، بدلا من السكر . أعتقد أن ثمة رغبة كامنة فى أعمق أعماق الاستبداد ، رغبة فى خداع الحياة ، فى الحصول على الطعم الحلو مع الاستغناء عن المصدر الحقيقى لهذا الطعم الحلو »

وماذا أيضا ؟ .

أشياء كثيرة جدا لا يتسع لها حيز الدراسة الحالية : ربما كان من أهمها الدراسة الهامة التى ظهرت عام ١٩٥٧ بعنوان « الزنجى الابيض » ، وفيها تحدث ميلر عن مذهبه الجديد ، الممثل فى ظهور الهبستر Hipster ـ أو الوجودى الأمريكى ـ الذى يعايش الموت ولا يستنكف من شيء ويتكلم لغة خاصة تختلف عن لغة العاديين . وقال ميلر ان على **انسان اليوم أن يختار ، اما أن يكون « هبستر » أو عاديا ، اما أن يكون متمردا أو متأقلما . كذلك أثار هذا السؤال : مع من يشترك الهبستر فى معايشته للموت وعيشه فى اللحظة الحاضرة ، اللحظة الحاضرة فقط ، واطاعته لصوت الحواس ، وحياته الصوفية اللامنطقية ؟ وجاء الجواب المثير : مع القديس ، ومع مصارع الثيران ، ومع العاشق .**

ان حديث الزنجى الأبيض ، أو الوجودى الأمريكى ، حديث يطول ، ومن الغبن أن يختنق داخل بضعة سطور ، ذلك أنه أحق بدراسة مستقلة . فلنختم المقال اذن بحجر آخر القاه ميلر فى البحيرات الراكدة حين تحدث عن وظيفة الفنان ، وكان قد التقى بزوجة كنيدى ـ التى أحاطت نفسها بالفنانين والأدباء ـ ثم تمنى أن يلتقى بها مرات أخرى .

« كنت أود أن اظل أتحدث معها عن المعنى الحقيقى لكلمة فنان ، كيف أن نخاع الأمة انما يكمن داخل فن الفنان ، وكيف أن الذى يميت الفنانين هو الذى يخسر الصفقة ويعرض نفسه للخطر ... لذا فان مصير الأمة لا ينفصل أبدا عن مصير فنانيها ... »

محمد عبد الله الشفقى

قصص أخرى لباسترناك



كتب **باسترناك** هذه المجموعة القصصية فى الفترة ما بين ١٩١٥ و ١٩٢٩ أى قبل أن تطبق شهرته الآفاق بعد منحه جائزة نوبل للآداب التى رفضت بلاده السماح له بقبولها .. وقد كتب الشاعر **لوى أراجون** ، أكبر كاتب فرنسى دارس ومتحمس للأدب السوفيتى وذلك لاعتناقه المبادىء الماركسية .. كتب يقول **« ان باسترناك كاتب عبقرى تتمثل عبقريته فى شاعريته »** .

وباسترناك ليس شاعرا ولكن النثر الذى يكتبه لا يختلف عن الشعر ففيه المنطق وفيه الوضوح وفيه الصدق ، وفيه تقرب أعماله الروائية والقصصية من المسرح .

والطرق الجوية هى القصة القصيرة الأولى فى هذه المجموعة التى ضمت ثلاث قصص قصيرة أخرى .

وفى نهاية مقدمته يقول أراجون « ان اعادة قراءة هذه القصص اليوم تتيح لقارئها فرصة الفهم أكثر مما أتاحتها له أول مرة . »

والمجموعة ترجمت الى الفرنسية ونشرتها دار جاليمار .

دنيا الفنون



هنري مور

وثورة الفن الحديث

سامي رزق

اذا كان الفن تعبيرا عن شخصية الفنان ، فلا سبيل الى أن نحقق لانفسنا الاستمتاع الكامل بفنه الا أن نصعد معه فى الطريق الذى قطعه بخياله وأمله ووجدانه ، وأن نتلمس ما جاشت به نفسه وهو فى معرض الخلق والابتكار . ولا غرو فان كل جهد ابتكارى أصيل انما ينبعث من أعماق الفنان وباطن عقله . غير أن القدرة الخالقة ليست موهبة صرفا ، فالمبدع فى الفن ليس شخصا موهوبا فحسب ، بل انسانا ذا مهارة ودربة وحذق تقنى معين استطاع به أن يرتب ألوانا متعددة من النشاط بحيث يبلغ بها غاية وهدفا محددا وهو ذاك العمل الفنى المبتكر فى اكتماله وروعته .

وانا لنعرض فى هذه العجالة لفنان متميز الشخصية ، متفرد الأسلوب ، يبث فى نحته روحا رقراقة متدفقة الحياة ، الا وهو الفنان هنرى مور ، أحد أقطاب فن النحت المعاصر وأعلامه البارزين . أما عن مولده فقد كان فى سنة ١٨٩٨ وفى كاسل فورد بمقاطعة يوركشير ، وقد التحق مور بمدرسة الفنون الجميلة بليدز ثم بالكلية الملكية للفنون وارتحل عام ١٩١٩ الى كل من فرنسا وايطاليا فى بعثة دراسية ، كما منح الدكتوراه الفخرية من جامعة ليدز وحصل على جائزة بينالى فينيسيا عام ١٩٤٨ . ونود أن نعرض هنا للقضايا الرئيسية فى الفن فى ضوء انجازات مور الفنية ومفهومه للفن .

قضية الشكل : من المعلوم أن الشكل فى الفن انما هو الهيئة التى يتخذها الاثر الفنى ، والشكل الجيد ، كما يرى مور ، هو ذلك الذى يولد لدينا احساسا بالمتعة يفوق ما نستمده منها من غيره من الاشكال . ثم ان هذه المتعة لا تنعكس على حاسة واحدة فحسب من حواسنا بل تمتد الى حواس أخرى .

الشكل والطبيعة : يرى مور أن الطبيعة هى سيدة الشكل والمتحكمة فيه وصاحبة السلطان عليه ، ومن ثم فانها تمثل المعيار الوحيد للحكم على الاشكال الفنية ، بعيدا عن نزوات الافراد واهوائهم ، ولا عجب فان ما يثير فى أحدهم احساسا بالمتعة قد لا يجد من الآخر سوى الاستياء والنفور .

غير أن الطبيعة تبلغ من الضخامة والتنوع حدا يتعذر معه فيما يبدو للوهلة الأولى أن تنتخب منها معالم عامة لتكون مقياسا ومعيارا للشكل . والحق أن الفنانين لم يتوصلوا الى هذا المعيار نتيجة لبحث جاد .

وانما جاءهم عن احساس باطنى أبدته أشكال الطبيعة التى تتخذ فى نموها صورا منطلقة غير معوقة وشاهد ذلك البلورات والمحارات والاجسام الحية التى نشاهدها فى واقع حياتنا ، ويرى مور أن هذا النمو فى الاشكال الطبيعية يتخذ نسبا محدودة فان تيسر لنا أن نستنبط منه أحكاما عامة وجدنا فى أحضان الطبيعة معيارا للشكل يصلح للتطبيق على الاعمال الفنية كافة .

وقد أمضى مور حياته باحثا متأملا فى أسرار تلك القوانين التى تتحكم فى الشكل كما نشاهده فى الطبيعة ، وقد دخل فى روعه أنه حقيق بأن يقترب من الشكل المتكامل عن طريق فهمه لاسرار تلك التكوينات الطبيعية سواء العضوية منها أو غير العضوية . ووقف مور على مجموعة من المعادلات الرياضية والهندسية التى تتعين بها الصور العديدة للمادة الحية والجماد كذلك على السواء ، وقد يذهب بنا الظن الى أن هذه المعادلات تنتج فقط أجساما هندسية الشكل كما يظهر فى خلية النحل ، ولكن الواقع أن هناك أشكالا منتظمة وان كانت محدودة بخطوط منحنية .



نساء
يغزلن
الصوف

ويرمى مور الى أن يستمد الشكل المتكامل من الطبيعة ذاتها وعلى الأخص من العظام والقواقع والمحارات فنراه يقول : « على الرغم من أننى أهتم بالانسان اهتماما عميقا الا أننى أحيط الأشكال الطبيعية بعناية خاصة وقد مضى على حين من الدهر كنت أتوجه فيه الى شاطىء البحر لأتأمل قطع الحصى وكنت فى كل مرة أتوقف عند حصوة جديدة يستلفت شكلها نظرى على الرغم من الكثرة الكثيرة التى كانت تتوافر من هذا الحصى فى مرات خوال ، وكنت أعمد الى اختيار بعض هذا الحصى الذى يتلاءم مع الأشكال التى كنت أنحتها آنئذاك أو كانت تراود خيالى ، وكنت آخذ من حفنة الحصى التى تقبض عليها كفى مدرسة تلقننى فنون التشكيل واصوله ، والحق أن هذا الحصى انما يمثل لنا احكام الطبيعة فى الابتكار والخلق » .

ولا عجب أن تأثر مور بالطبيعة كل هذا التأثر ، فاليه يرجع نجاحه فى محاولته الذاتية فى البحث عن التكوين الجديد المتميز ، وان كان مور يستلهم الطبيعة ، الا أنه قد يحذف أو يكتفى بالاشارة العابرة الى ما لا يجده منها واجب العلاقة بموضــوع تشكيله ، وهو فى هذا أيضا لا يتعدى قوانين الطبيعة الأساسية ، وأنه ليعتقد كذلك لو أن الطبيعة قد كشفت عن وسيلتها فى ابتكار الأشكال لجاءت بتشكيلات كتلك التى يســعى الى تحقيقها ، فهو يريد أن يصوغ الحياة العضوية فى شكل وتركيب جديدين لا يحرص فيهما على أن يجعل لها شفاها تتكلم أو اطرافا تتحرك بل كل ما يعنيه هو علاقات الشكل الجمالية ثم تلك البنية القوية التى تولد فى المشاهد احساسا لا شعوريا بالجمال . وهو يكون بذلك قد حــل مشكلات الشكل والحجم والكتلة والبنية فضلا عن علاقات الجمال الحسى .

ان من يرى آثار مور الفنية لحرى به أن يشعر بأنه قد تلقاها من عالم المجهول أو من زمن سحيق غابر ، أو جاءته من كوكب آخر بيد أنه لن يشعر لحظة واحدة بأن الأشكال الماثلة أمامه غريبة عن عالمه بل هى من صميم دنياه ، وغاية ما فى الأمر أن عينيه تفتحتا عليه لأول مرة .

أعطى للشكل نقاءه

كان فى اعتقاد مور أن اية تفاصيل عرضية لا تخدم الغرض الذى يسعى اليــه ، انما هى اشــبه بالبثور والأورام فى بدن التمثال وأدعى الى تشويهه وحجبه عن الانظار فان جوهر التمثال وماهيته يضيعان وسط دوامة من التفصيلات التافهة أو التهويشات التى لا مبرر لها ، ويرى مور أن فن النحت فى أوروبا قد ابتلى بهــذا الداء فشاعت فوق سطوحه نمنمات

وتفاصيل أشبه ما تكون بالطحالب ويعرب عن اعجابه الكبير بالفنان **برانكوس** . الذى سعى جاهدا الى التخلص من هذه الشوائب كما يعزو اليه اهمية تاريخية بالغة فى **فن النحت المعاصر** اذ يقول : « لقد كان نمو النحت الاوروبى منذ الفن القوطى هو فى الواقع نموا للطحالب التى غطت اسطحه ، والتى كادت تطمس معالم الشكل كلية وقد تلخصت رسالة برانكوس فى التخلص من هذه الزيادات المهولة وفى تنمية وعينا بلغة الشكل ولم يصل برانكوس الى هدفه المنشود الا حين ركز تركيزا مباشرا على صور واشكال بسيطة جعلت من نحته طابعا اسطوانيا مصقولا مشدبا ومركزا فى شكل واحد ، وانتاج برانكوس يعتبر بغض النظر عن قيمته كفنان مفرد بالغ الاهمية فى تاريخ فن النحت المعاصر » .

وللفراغات فى نحت مور شأن كبير وشخصية متفردة لا تتأتى لغيره من الفنانين ، والفراغ عنده جزء من الكتلة العامة أو هو نفسه كتلة منحوتة فى الهواء تضفى على الشكل قوة وحيوية ، انه فراغ مقدر محسوب لا يعتمد فيه مور فيما يبدو على خياله أو حسه اعتماده على القوانين الرياضية للتكوينات الطبيعية والمقطوع به أن هذه الفراغات لم تأت اطلاقا عفو الخاطر بل انها أخذت من جهد الفنان ووقته الشيء الكثير وقد أكد بذلك مور قوة الكتلة وربطها برباط قوى محكم وكانت أشبه ما تكون لديه بالتصميم المعمارى الشامخ القوى الذى يبدو لدى غيره من الفنانين متداعيا متهدما ، وهاك بعض آراء مور فى فراغات الشكل المنحوت : « ان أول فراغ يحدثه الفنان فى قطعة من الحجر انما يتلخص فيه الهامه ووعيه ومثل هذا الفراغ يربط أحد جوانب الشكل بالجانب الآخر ويحوله مباشرة الى شكل ذى أبعاد ثلاثة أو يكاد ، وللفراغ معناه كما هو الحال مع أى جسم صلب ، ويمكننا ان ننحت فى الهواء فنحصل على الشكل المرغوب ، وانه لقريب الصلة فى سحره بسحر كهوف الجبال أو الفجوات التى تتخلل الصخور » .

وفى راى مور أن الخط المستقيم أدعى الى ان يثير لدى المشاهد احساسا حادا مقلقا فمن شأن هذا الخط ان يضنى العين حين تتابعه ومن ثم فقد آثر مور الا يضمن نحته هذا الخط المستقيم وعول على المنحنيات التى تثير فى النفس احساسا بالرشاقة والانسياب ، ولا عجب فان الحركات التى تحدث فى العضلات البصرية ازاء هذه المنحنيات انما هى أقرب الى طبيعة الاشياء وادعى الى قيام التوافق والانسجام ففى كل منعطف تشتمل عليه هذه المنحنيات تحس العين بطفرة وجدة فضلا عما يوحى به الخط المنحنى من الامتلاء والليونة .

وفى راى مور ان التمثال المنحوت ينبغى أن يشتمل على فجوة أو بروز هادىء يكون بمثابة مركز لتجمع الانتباه من جديد تنطلق منه العين لتعاود رحلتها الحالمة .

ومن اهم ما يحرص عليه مور أن يكون لمنحوتاته ارتباطات وتداعيات سيكولوجية حتى يوجد التفاعل بين الاثر الفنى وبين المشاهد ، فتراه يملأ اشكاله بمعان متوقعة ترتبط الى حد كبير بتاريخ البشرية على مر العصور ، فيقول مور : « انني لمدرك تمام الادراك لما تلعبه عوامل الارتباط السيكولوجى فى النحت ، فان المعنى العام للشكل وقيمته يعتمدان على ارتباطات لا حصر لها فى تاريخ الانسان فان الاشكال المستديرة مثلا توحى لنا بفكرة الثمار الناضجة ولعل مرد ذلك الى ان الارض وصدر المراة ومعظم الثمار تأخذ شكل الاستدارة ، واهمية هذه الاشكال ترجع الى انها تضرب بجذور عميقة فى عاداتنا المتعلقة بالرؤية والادراك الحسى ، وان كل نحت صنعته يأخذ فى ذهنى صورة انسانية او حيوانية ، كما يكتسب شخصية بعينها » .

الحجم والشكل

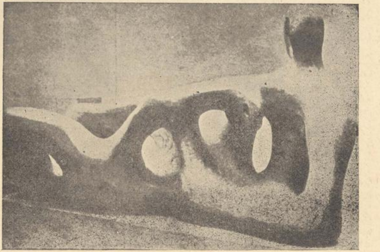
يرى مور أن على الفنان أن يدرك الحجم كما يظهر كاملا تاما وأن يربطه بما حوله من فراغ ، ومن رأيه أيضا أن الفكرة التى تخطر للذهن المثال

اذا ما أخرجها بحجمها الذى راود مخيلته لكانت حقيقة بأن تحقق معناها الفنى الكامل ، ويشير مور كذلك الى أن ثمة علاقة وثيقة بين حجم التمثال ومتوسط أحجام الأبدان البشرية ، فان استجاباتنا الانفعاليــة للحجم تصدر عن كون الانسان لا يزيد طولا فى المتوسط عن خمسة أقدام أو ستة ، ولا غرو فان النحت لا ينعزل كمـا تنعزل الصورة باطـارها عن الفراغ المحيط بها ، ولحجم التمثال التأثير الأكبر فى الايحاء الذى يحـدثه فى المشاهد ، كما يخدم كذلك فكرة الفنان عن عمله المنحوت . ويرى مور أن لكل فكرة حجما يتناسب معها ، ويربط مور بين الحجم والمعنى الانفعالى أو الاستجابة الحسية التى يحدثها فى المشاهد ، فان العيان انما يلعب دوره الخطير فى زيادة حجم التمثال أو نقصانه ، ويقول فى ذلك : ان أى نحت يمكن أن يظهر فى حجم أكبر من حجمه الطبيعى مرات ومرات ومع ذلك فانه لا يوحى بالمعنى الانفعالى المقصود منه على حين أن شـذرة صغيرة من الحجر لا يزيد ارتفاعهـا عن بضع بوصات فى وسعها أن توحى لنـا بضخامة حجمها ، مرد ذلك الى أن وراءها خيالا كبيرا ، وشاهد ما نراه فى رسوم **مايكل انجلو** أو **ماساشيو** . ان النحت يرتبط أشـد الارتباط بالحجم الطبيعى وان لى ميلا شديدا لو أن الظروف المادية أتاحت لى ذلك وأقصد بالظروف المادية سعر المواد الخام ونفقـات النقل واليه — أن أتخذ لمنحوتاتى أحجاما كبيرة تتجاوز حدود ما أنفذه فى الوقت الحاضر ، فالمقياس العادى أو المتوسط لا يجمل بين الفكرة المعرب عنها وبين ملابسات الحياة الجارية ذلك الحد المنشود ، اننى ازاول عملى فى الوقت الحاضر فى القرية وانحت فى الخلاء ، وأجد أن الابهام أيسر فى ذلك المحيط مما هو عليه الحال لو كنت أعمل داخل مرسمى بلندن ...

وللخدمة عنـد مور سلطان كبير ومهابة عظمى ، غير أنه لا يرضخ لها رضوخ العبـد الذليل بل يصادقها ويحبهـا ويخالطها مخالطة الصديق للصديق ويتعرف على نواحى القوة والضعف فيها ، والحسن والقبح كذلك ، فيختار لها الشكل والتكوين المناسبين اللذين يسـاعدانه على الافصاح عن كل خصائصها الكامنة ، لقد كان مور فى الحق فنانا ذكيامرهف الحس يستطيع أن يستكنه كل ما فى الخامة من امكانات باطنة ، فيستمد من الحجر والخشب طاقات قصوى فى التعبير وهو القائل : « قد يعالج الفنان لأول مرة حجرا صلدا قاسيا فظا فاذا به يرتاع له ويتفزع ويفضى به خوفه الى تشويه هذا الحجر ، واحالته الى جف بارز خال من تعبير النحت أو قوته ، أما ذلك الفنان المدرب الناضج فانه قادر على أن يوفق بين فكرته وطبيعـة الحجر الذى يعالجه ، فلا يظهر ضعيفا متخاذلا أمام قوة الحجر وصلابته . ومن رأيه أن من الممكن أن تحدث فراغا فى قطعة من الحجر دون أن تحـل بذلك من بنائه أو تضعف بنيته ، ويتحقق لنا ذلك بدراستنا لحجم هـذا الفراغ وشكله واتجاهه ، قياسا على مبدأ « القبا » الهنـدسى الذى يحتفظ للحجر بمتانته .

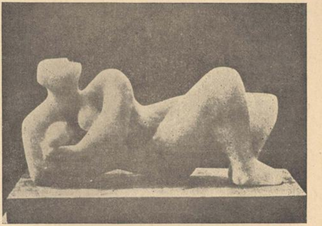
الشـكل والمضمون

ولم يكن مور يضع لمنحوتاته مضمونا معينا فالمضمون لديه كان فى الشكل ذاته ، وفى طريقـة تصـميمه وفى الموسيقى التى تتدفق منه والتى ترددها علاقاته المتآلفة والمتعارضة كذلك فى هـدوء ووقار ، كما يكمن المضمون عنده فيما يوحى به الشكل



تشخيص

فتـــاة
مسترخية

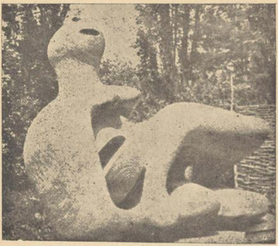


من متعة وراحة للمشاهد ، ولا توحى تماثيل مور بأنها تعرب عن ذلك الذى يسمى بالحركة المستمرة ، أى أن التمثال المعين يوحى لنا بأن حركته غير كاملة ، ومعنى ذلك أن مور لم يهتم بتسجيل المراحل الجزئية من الحركة بما يستشف منه أن التمثال قد تجمد عند لحظة بعينها فاحساس المشاهد بذلك يولد لديه شعورا بالقلق والاضطراب مما يحمله أيضا الى محاولة الانتهاء بهذه الحركة فى خياله حتى يحقق لنفسه الراحة من هذا العناء والتوتر ، ومن رأى مور أن قيام المشاهد باتمام الحركة فى خيـــاله سيجعله يحس بأن التمثال وشيك الحركة ، أى أنه مهتـــز غير ثابت ، وفى ذلك تعارض واضح مع طابع الاستقرار الذى ينبغى ان يتحلى به كل منحوت ولا مانع لدى مور أن يصور نهاية الحركة بدلا من بدايتها أو وسطها ، وفضلا عن ذلك فان مور يحرص على ألا يدع المشاهد يحس ولو لحظة واحدة بأن التمثال الماثل أمامه يتكون من رأس ورقبة وأطراف أو أن يدعه يتوقف لتأمل تفاصيل الوجه أو اليـــدين ، وذلك أنه وجد الحل لمشكلة علاقات أجزاء نحتـــه فى مبدأ انسياب الشكل فى هـــدوء حالم ، لا تصطدم فيه العين ببروز أو نتوء مفاجىء .

والمضمون لديه يتمثل فى حيوية التمثال وسمة النمو العضوى التى تتمثل فيه ، وكأنه قد نما نمو الأحياء حتى وصل الى هيئته الحالية ، وأن تلك الهيئة هى غاية نضـــجه وتمامه ، ومن الملاحظ أن هيـــكل التمثال العظمى الوهمى ينمو فى أشد مناطقه تعرضا للشد والضغط .

وقد اســـتعان مور الى حد كبير بتراث الحضارات العظيمة الغابرة مثل فن النحت المصرى القـــديم ، الذى كان يحرص على تمثيل الملوك والآلهة فى وقفة منتصبة أو جالسة فى هدوء واتزان أدعى الى أن تولد فى نفس المشـــاهد احساسا بالثقة والأمن ، وكان مور يرى فى هـــذه الفنون جهدا صادقا فى سبيل تحقيق الاستقرار للكتلة والكمال للشكل ، ولم يحاول مور أن يحاكى هذا القديم بل اتخذه مصدرا لالهـــامه فقط ، واذا كنـــا نحس فى نحته ببعض تأثيرات هذا القديم الا أنها لا تقف وحيدة بل تندمج معها تعبيرات ومثل ومضامين مختلفة أخرى . فقد حاول التعرف على وســـائل الاقـــدمين فى حل مشكلاتهم الفنية ، فكان أن تمثل كثيرا من قيمهم بما يتفق ونظراته الخاصة .

ومن الفنون التى أعجب بها مور وكان لها على فنه أثر كبير نحت جنوب أوروبا مثل النحت الكريتى القديم والنحت الأوتروســـكى القـــديم ، والنحت الاغريقى القديم فى عهوده الكلاســـيكية والعصر الحجـــرى الـــكسونى والنحت المصرى القديم



استرخاء

ولا سيما ما ظهر منه فى عصر ما قبل الأسرات والدولة القديمة ثم النحت المكسيكى والنحت الرومانسكى ونحت بلاد شمال أوروبا فى القديم ونحت الاسكيمو ، ومن المعاصرين الذين تأثر بهم مور موديليانى وردان وميلول ثم بيكاسو .

مور بين التجريدية والسريالية

يرى مور أن ثمة ترابطا بين التجريدية والسريالية وهذا يتضح من قوله : « ان الصراع المحتدم بين أصحاب المدرسة التجريدية وأنصار المدرسة السريالية صراع لا مبرر له . فان كل فن عظيم يحتوى على العنصرين التجريدى والسريالى معا كما يتضمن عناصر كلاسيكية ورومانسية ، وينطوى على عنصر الاتساق والاضطراب كما يحوى فكرا وخيالا وشعورا ولاشعور فكل من جوانب شخصية الفنان يجب أن تلعب دورها ، واعتقادى أن نقطة البداية فى التصوير أو النحت تتخذ صورا شتى . أما عن تجربتى الذاتية فانى أبدأ أحيانا بالرسم دون أن تكون لدى مشكلة سابقة أريد أن أصل الى حل لها ، وقد أبدأ تحدونى الرغبة فحسب فى استخدام القلم على الورق ولأرسم خطوطا وانحناءات وسطوحا دون أى هدف واع . لكن ما أن يبدأ عقلى فى تناول ما أنتجته بالفحص حتى تتضح الفكرة بشكل واع وتتبلور فأبدأ فى السيطرة عليها وتنظيمها . وأحيانا أبدأ بموضوع محدد ، وأحاول أن أقيم علاقات منظمة بين الأشكال التى تبرز فى نهاية المطاف فكرتى » .

لقد أشار مور الى ما للأشكال المستديرة من ايحاء سيكولوجى كالثمرة والأرض وصدر المرأة ، وعزف عن استخدام الخط المستقيم وابتعد عن الأضلاع والزوايا ، ولجأ الى الشكل المستدير الناعم المصقول الذى يسبح بعين ومشاعر الرائى فى عالم اللاشعور ... كل تلك الايماءات تحمل معانى سريالية الى جانب ما يتضمنه نحته من تجريد ، ويقول فى هذا الصدد : « يلوح لى أن هدفى واتجاهى يتلاءمان مع هذه القاعدة على الرغم من أنهما لا يعتمدان عليها . فنحن أقل تمثيلا للطبيعة وأقل محاكاة للنسخة البصرية المرئية ولقد اتجهت هذا الاتجاه لأنى أستطيع عن هذا الطريق أن أمثل المضمون السيكولوجى الانسانى بعمق واستقامة بالغين » .

الرسم عند مور

هناك سؤال يتبادر الى الذهن عندما نعرض لفن مور وهو : هل كان مور يهتم بالرسم اهتمامه بالنحت ؟ أو هل كان يرى فى الرسم غاية فى ذاتها أم وسيلة فحسب تعينه على حل مشكلاته فى النحت ؟ وهل يمكن القول بأن القيم الفنية المتوفرة فى رسومه تتلاءم مع تلك التى يحويها نحته أم أنها تقف على النقيض منها ؟ وليس أبلغ فى الرد على هذه الأسئلة المطروحة مما قاله مور نفسه ، فهو القائل :

« انى أضع رسومى لتكون عونا لى أساسا فى نحتى أى أننى أستمد منها

التكييف اذا ما نحن ترجمناها الى نحت . وقد حاولت فى كثير من المرات أن أعطى للأفكار التى اريد تنفيذها مظهر النحت الحقيقى اى اننى كنت أرسمها مستعينا بمبادىء خداع البصر الناشىء عن سقوط الضوء على الأجسام الصلبة . ولكنه قد ثبت لدى كذلك اننى كلما أمعنت كذلك فى تشذيب الرسم والعناية به كلما ضعفت رغبتى فى ترجمته الى النحت . أما اذا حدث ونفذ النحت فانه يعتبر صورة باهتة للرسم . أما الآن فاننى اترك المجال مفتوحا لكل التكهنات الممكنة حول ما ارسم ، واحيانا اخط رسوما وسطوحا دون الاستعانة بخداع البصر فى رسم الضوء والظل حتى يكتسب الرسم ابعادا ثلاثة » .

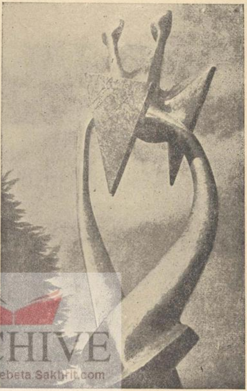
ويمكن ان نقسم رسومات مور الى اقسام ثلاثة :

١ – قسم يحاول فيه حل مشكلات نحته وهذه لا تزيد عن كونها مخططات تمهيدية بسيطة لفكرة نحت يحاول بها أن يحل مشكلات الشكل التى يثيرها .

٢ – قسم آخر يدرس فيه الأشكال الطبيعية ويضمنه ملاحظاته حول العظام والقواقع والحصى وحركة الآدميين .. الخ .

٣ – القسم الثالث والأخير فيحاول فيه الفنان التعبير عن الانفعالات الحبيسة فى صدره والتى يصعب عليه تنفيذها نحتا أو لا يتسع وقته لذلك . وان هذا القسم من رسومات مور ينبض بالحياة والحركة والانفعال ويبلغ مرتبة التصوير الفنى – ومن الملاحظ فى هذا القسم ان فكرة النمو العضوى التى تظهر فى تماثيله قد انتقلت الى صوره المرسومة .

ونرى أن الشخصيات التى يرسمها مور انما هى عمالقة من عالم آخر ذات مقاييس هائلة ترجع الى استطالتها المبالغ فيها ، ولعل مرد ذلك الى ان الفنان قد عمد استجابة لحس باطن الى تصغير رؤوس أشخاصه الى ثلث أو ربع حجمها الطبيعى مع المبالغة فى عرض كتفيه . فبدت شخوصه كما لو كانت ثلاثة أو اربعة أضعاف حجمها الطبيعى ، وقد ترمز محاولته هذه الى عظمة الانسان



تفصيل لشخص

أفكارا لمنحوتاتى ، كما استخدم رسومى كمتنفس لأفكارى أو وسيلة لتنميتها . واذ نحن قارنا بين الرسم والنحت تبين لنا أن النحت وسيلة بطيئة للتعبير ، وانى أجد فى الرسم وسيلة تنفيسية مفيدة لبعض الأفكار التى لا أجد متسعا من الوقت لتحقيقها فى النحت ، كما أنى استخدم الرسم وسيلة لدراسة الأشكال الطبيعية كالعظام والقواقع والحصى .

وقد أعمد الى الرسم أحيانا لمجرد المتعة التى أستمدها منه . وقد ثبت لى عن تجربة وخبرة أن ثمة فارقا جوهريا بين الرسم والنحت لا ينبغى اغفاله بحال ، فان أية فكرة يقتنع بها الفرد رسما تحتاج الى كثير من

وقوته ومتانة تكوينه وصراعاته وتطاحناته ... فكان أن رسمه عملاقا ضخما يتضاءل تفكيره واتزانه العقلى الى جانب قوته ، كما تبدو أشخاصه كما لو أن أكبر كمية من الضوء قد سقطت عليها ، اما أنها مصنوعة من الضوء أصلا . وقد يرجع ذلك الى مثاليته كنحات وانه يحاول لاشعوريا أن يركز الأنظار على كتلة أشخاصه بينما يغفل كل تفاصيل خلفية الصورة أو يجعلها تسبح فى ظلام دامس .

ومن الملاحظ أن تلك الظاهرة تبدو بوضوح فى أعمال الفنانين الذين يعالجون النحت والرسم معا ، مثل مايكل أنجلو الذى تبدو أشخاصه ممتلئة بالتعبير والحركة والانفعال ، أما الخلفية فتكاد تكون فراغا لا وجود له .

ان رسومات مور التى تحوى تكوينات جماعية تعد من أبرز أعمال التصوير التى تكشف عن التباين بين الشكل والارضية ، فأشكاله قوية تسبح فى الضوء أمام خلفية من الفراغ المعتم . كما نلحظ طريقة مور فى ابراز التجسيم برسم خروط عرضية كأنها تلتفت حول أجزاء الجسم وأن حركة الخط فى التفافها توضح كيفية التجسيم ذاتها .

ويعد مور من الفنانين القلائل الذين يؤمنون بأن الطبيعة مصدر كل نحت ممتاز ، وهو قد يتخذ فى بحثه تارة عين العالم العارف المدقق الذى يستخلص معادلات وقوانين للطبيعة والحياة والنمو ، وتارة بعين الفنان ذى الاحساس الذى يستشعر جمال البناء وقوته . وقد نجح مور فى الحصول على تكوين جديد للتكوين العضوى وبلغ فيه مرتبة قل أن يبلغها فنان آخر .

سامى رزق



انطباعة عن معرض بيكاسو

أقيم بالسراى الصغرى والكبرى بباريس فى شهر فبراير الماضى معرض بيكاسو الأخير .. وكان على عادته متخما بالعديد من أعماله ومليئا بالألوف من المعجبين .. وان كنت تريد — أيها القارىء — أن تستمتع برؤية هذا المهرجان الشامل .. فأنصحك أن تلقى بثقافاتك الفنية جانبا ، أو ترجىء انتمائك الى مدرسة من مدارس الفن حتى تخرج من باب المعرض الذى جمع بين النحت والتصوير وأعمال الخزف و و .. كل الأشياء التى تحار فى تسميتها !!

والواقع أن هذه المنتجات تحتاج الى محلل نفسى أكثر من حاجتها الى ناقد فنى .. ذلك لأنها — كلها بلا استثناء — تعكس جانبا كبيرا من شخصية الفنان العبقرى ، وتعكس أيضا ما يناقض هذا الجانب الملهم .. لكنها اشتركت جميعها فى التعبير عن اعتزاز الفنان المفرط بشخصيته وفنه .. فهو يدرك تماما قيمة كلمة بيكاسو ، وهو يفهم كذلك أنها تصريح المرور لكل عمل مهما كانت قيمته الفنية .. فأعمال النحت المعروضة تقترب كثيرا من عرائس الورق التى يتسلى الأطفال بقصها ولصقها ، ومع ذلك فمنها ما بلغ حد الروعة مثل التمثال الكامل لامرأة تجر عربة بها طفل نائم .. عربة حقيقية وبحجمها الطبيعى . لكن ما يسترعى الانتباه أن وجه الطفل مسطح بتقاطيع محفورة . فجعلت مع فراغ العربة أعماقا بعيدة الغور .

واستخدام بيكاسو للرمز كان واضحا أكثر ما يكون الوضوح فى المرأة والثور والحمام والأطفال .. فنجده أحيانا يجعل من المرأة قمة الجمال والأنوثة ، وفى أغلب الأحيان يجعلها مجموعة من المربعات والمستطيلات والدوائر والزوايا دونما تقيد بأماكن الأعضاء من الجسم أو تناسقها . وهو فى استخدامه للرجل يرمز له بنصف ثور ونصف رجل أو ربما يكون رجلا كاملا بقرنى ثور .. وربما كان يقصد بيكاسو من هذا القوة الجسمانية لدى الرجل أو أنه مجرد اعجاب بالثور اعجابا غريزيا نابعا من الدماء الأسبانية التى تجرى فى دمه ، أما الحمام والطفل فهو يستخدمهما فى تماثيله برقة ووداعة تعكس نقيض موقفه من الرمزين السابقين .. وهذا هو مثار الحيرة لكل من يشاهد معرض بيكاسو الأخير .

تيار الفكر العربي

نازك الملائكة والتجديد في الشعر

لا يستطيع انسان أن يؤرخ لحركة الشعر الحر دون أن يضع **نازك الملائكة** في الصدارة ، فهي الأم الشرعية لهذا الشعر بمفهومه الذى تحدد اخيرا قبل ان يضرب فى عدة متاهات .

وقد كان لابد لها من هذه الريادة ، فقد احسنت الاطلاع على نماذج من الشعر العالمى وبخاصة ما كتب **كيتس ، وشللى ، وادجار آلن بو ، واليوت** ، ثم انها قد استطاعت ان تستوعب نقاء التراث العربى ، وان تتعاطف على المهجريين وتشرب أحزانهم ، وان تتعاطف كذلك مع عدد آخر من شعراء العربية فى مقدمتهم **على محمود طه ، ومحمود حسن اسماعيل** ، بالاضافة الى عثورها على لغتها الخاصة .

ثم كان يوم ٢٧ من اكتوبر عام ١٩٤٧ ، حيث احست أن ما يشغلها ليس الموتى وانما حركة نقل الموتى ، ومن هنا كتبت قصيدة الكوليرا ، وهى تقول « .. كتبت تلك القصيدة اصور بها مشاعرى نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذى داهمها ، وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التى تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء فى ريف مصر ، وقد ساقتنى ضرورة التعبير الى اكتشاف الشعر الحر .. » .

وكل الدلائل تشير الى رهافة هذه الشاعرة ، فقد بدأت ثورتها العروضية من بحر غير خليلى ، ذلك لأن البحر الذى كتبت به هذه القصيدة هو البحر الذى تداركه **الأخفش** على **الخليل بن أحمد** ، وهو يسمى بحر الأخفش ، كما يسمى ضرب الناقوس ، وركض الخيل ، والخبب .. وهو نوع من انواع الجرى .

فاذا تركنا الاحساس الزمنى بحركة وقع ارجل الخيل ، نجد أن هذا البحر بالطريقة التى تكثر بها كتابته الآن ، والتى تتلخص عادة فى حركة ثم سكون ، يشبه بحر اليامبيكى الذى يرد عليه اغلب الشعر الانجليزى ، والذى يتكون من توالى مقطعين أولهما غير مضغوط والثانى مضغوط ثم ان بحر المتدارك ـ وبخاصة حين



عبده بدوى

يدخله الخبن والجزء ـ يعطى التوقر ، ونشوة الحركة .. مع محافظة على الايقاع .

وسواء اشاركها **السياب** فى حركة البدء ام لم يشاركها ، بقصيدة « **هل كان حبا** » التى علق عليها فى ديوان « **أزهار ذابلة** » بانها من الشعر المختلف الأوزان والقوافى .. فان بدء حركة التجديد بهذا البحر ، ومن أجل الغاية التى ارادت ان نحققها نؤكد ان هذه الشاعرة تصدق دائما مع احساسها الفنى النابع من أعمق أعماق اغوارها .

واهمية ما نقول ترجع الى **انها كانت الوحيدة التى قدمت التبرير لهذا الشعر موضوعيا فى مقدمة ديوانها «شظايا ورماد» فهذه المقدمة هى شهادة الميلاد الحقيقية لضرورة هذا الشعر** ، والقارىء لهذه المقدمة الآن يدرك انها كانت المائدة التى جلس عليها أكثر النقاد ، بل ومن هذه المائدة تهاجم لأنها فى عرف البعض لم تسر بالثورة الى غايتها .

فهى من هذا الموقع ركزت على **انه فى الشعر كما فى الحياة يصح ما قاله برنارد شو من أن اللاقاعدة هى القاعدة الذهبية** ، لسبب هام هو ان الشعر وليد احداث الحياة ، وانه ليست للحياة قاعدة معينة تتبعها فى ترتيب الأحداث ، وانه لا تناقض بين ما يقول به النقاد من مدارس ومذاهب ، لأنها كلها ليست قواعد وانما احكام .

ثورة الشعر الجديد

وهى تعلن الثورة على طريقة الخليل التى صدئت ، وعلى القيود التى منعت اللغة من الركض لمسايرة الحياة ، وعلى هذا الانطفاء الذى أصاب اللغة بعد عصور الازدهار ، بحيث أصبحت الآن عاجزة عن اعطاء قوة الايحاء فى مواجهة القلق والتمزق اللذين هما قوتنا اليوم .

وهى من اجل اثراء اللغة وتحريكها تسحب الصولجان من أيدى النحاة واللغويين وتسلمه للمرهفين من الكتاب والشعراء ، لتعطى للعصر لغته ، ولسانه ونبضه الحقيقى .

ثم انها تعتبر العروض القديم لا يملأ الكأس وانما يفرقها ، وانطريقتها الجديدةليستخروجا على الطريقة الخليلية وانما تعديل لها ، اما القافية فترى انها هي التي أنزلت الخسائر بالشعر العربي ، وانها كانت وراء اختفاء الملحمة ، فهي تعطي الرتابة ، وتخنق الأحاسيس ، وتئد المعنى ، وتعيق التدفق ، ومن هنا فهي تخضع القافية ، وتقتبس لها نظاما من الشاعر الأمريكي **ادجار آلن بو** .

ثم تتحدث عن السلوك الخارجي ، وعن اللاشعور ، وعن الوضوح والغموض ، ثم تنتهي الى ان من يريدون الجمع بين الثقافتين الحديثة وتقاليد الشعر القديمة يشبهون من يعيش اليوم بملابس القرن الأول للهجرة .

واذا تركنا هذا نجدها الشاعرة العربية الأولى التي فتحت بفهم نافذة جديدة للاطلال منها على عالم جديد في نفس الانسان العربي ، هو عالم التمزق والخوف والموت والالتصاق بالذات .

فهي لم تقف من الخارج لتقول كلمتها ، وانما هبطت لتقول انعكاس الحياة على نفسها ، ثم تتجول في هذا العالم الغريب داخل النفس البشرية ، ثم لتقدم لنا أحلام هذا العالم الخفي .

واذا كنا نجد بعض الشعراء العرب قد لمس هذه الأعماق لمسا سريعا **كطرفة بن العبد ، وبشار ، وابن الرومي ، والمتنبي ، وابي العلاء** ، وانه يمكن أن نجد عندهم ما يسمى بالشعور بالضعة ، والماسوشزم ، والنكوص ، والتسامي ، والاسقاط .. فان نازك الملائكة لا تلمس هذا العالم ، وانما تغترف منه .

رؤية جديدة للعالم وللانسان

ومن الالتصاق بهذا العالم ترى رؤية جديده للعالم وللانسان ، فما يتفق الناس عليه تعتبره خرافة وسخرية خيال ، ثم انها لا تهوى ما يحب الناس ، فحتى المتعارف عليه يؤذيها ، وكذلك الوضوح في السلوك .. فهي تتكلم من داخل ذاتها الخاصة لا من داخل الكتب او مواضعات الناس ، وهذا يجعلها ملكة على دنيا المستحيل .

فهي متنبهة الى انها تجاوزت مرحلة **الانسان الحقيقي الى مرحلة الانسان النقي ، الانسان الذي يغيب ابدا :**

● ولو كنت جئت .. وكنا جلسنا مع الآخرين
ودار الحديث دوائر ، وانشعب الأصدقاء
اما كنت تصبح كالآخرين ، وكان المساء
يمر ونحن نقلب اعيننا حائرين
ونسأل حتى فراغ الكراسي
عن الغائبين وراء الأماسي
ونصرخ أن لنا بينهم زائر لن يجيء !

فقلبها يعاشر شعاعا علويا ، ويتعالى على بشريته ، ومن هذه القمة ، او من هذه العزلة تحس الشيء البشري القلق ، وتنظر في الوجه ولا ترى شيئا ، وتعاف الطموح والبحث عن الخير والحب والمثل ، وتبحث في روحها دائما عن شيء تتذكره ولا تستطيع الوصول اليه .

انها تجرد كل شيء من « لحمه » ومن كل ما يذكر بالبشرية ، فالحب شقاء والكره ألم ، واللقاء باهت ، والغربة قدر ، والمرح تقام له جنازة ، وهيوحبيبها وهمان ، وسرابلا شيئين.

وهي تكرر كلمة الشحوب كأنما لتعدم كل ما يذكر بالشيء الطبيعي والحقيقي في الحياة ، فوجهها شاحب ، ولونها شاحب ، والذكريات والجبين والظلام والموكب وليالي القمر كلها شاحبة .. وفي ضوء هذا يفقد كل شيء وظيفته ، فالأذرع والشفاه والأعين لها وظائف غير الوظائف المتعارف عليها .

.. ومن الطبيعي ان من يعاني هذا الاحساس يحاول **« الهرب » من حاضره ، ولعل هذا هو الذي جعلها ترجع الى الماضي بحثا عن حب بين الركام** ، وجعلها تحب اسناد راسها للذكريات لتغمس عينيها في دمعتين ، كما تقول ان لها ساعة تذكر ، ورغم انها تصافح فيها المستحيل الا ان ساعة التذكر هذه عزيزة عليها ، وترى أنه لابد من العودة ولو في **« طريق الاياب المريرة »** ، واخيرا فدعوتها الملحة لقطار الشمال هي رمز للعودة الى الماضي ، وحنين اليه !

وقد تهرب الى عالم الأحلام التي يتميز رمزها الكبير في قصيدة **« يوتوبيا في الجبال »** والتي تقول فيها :

● وشيدي يوتوبيا من قلوب
من كل قلب لم تطاه الحقود
ولم تدنسه اكف الركود
من كل قلب شاعري عميق
لم يتمرغ بخطايا الوجود
من كل قلب رقيق
مستغرق في حلمه لا يفيق
الا على حلم بعيد المدى
ليس له حدود
حلم تحدى الغدا

ومما يساعدها على هذا الليـــل ، وهى فى حقيقتها « **عاشقة الليل** » **ودواوينها الثلاثة تظهر أن الليل جزء من نسيجها الشعرى ، وأنه رمز خارجي بغموضه وألوانه لعالمها النفسى وتفجرات الالهام فيه .**

ولما كان هذا العالم الذى تغترف منه نازك الملائكة فاقدا وجوده المادى ، وكيانه المجسد ، فانها تحس ان العالم مهدد دائما بأشياء كثيرة .. قد يكون « **بالمشى المبهم** » الذى تقــول عنــه انه لا يسفر ، فان أسفر فان كل شيء يتلاشى ، والذى تقول فيه :

● الام يخادعنا المبهم
وكيف النهاية ؟ لا احد يعلم

● والسلم يبدأ لكن اين نهايته ؟
يبدأ فى قلبى حيث التيه وظلمته
يبدأ . اين الباب المبهم
باب السلم ؟



تجربة الشىء المبهم

وقد يكون هذا الشىء هو الحزن الذى يطل من كلماتها ، والذى صرحت به فى قصـــيدة « **جنازة المرح** » ، وقد يكون « **يدا ماردة** » تختفى دائما وراء الستار على نحو ما نرى فى قصــيدة «**جامعة الظلال**»، وقد يكون شبحا ملاحقا لها .. وقد حــددت ملامحه فى قصيدة « **الجــرح الغاضب** » :

● **عيناه الزرقاوان مسارا أهوال**
ويداه السوداوان ذراعا عفريت
شبح مجنون ايقظ عاصف أهوال
وأحال دياجيرى أحجية . عفريت

وقد ترمز لهذا الشىء بالأفعوان ، وهى كثيرا ما تستعمل هذه الكلمة ، ولكن الرمز يظهر واضحا فى القصيدة المسماة بهذا الاسم ، ذلك لأنه يتبعها فى كل مكان ، وحين دخلت «**اللابرنث**» واعتقدت أنه لن يجيء حتى ولو عبر المستحيل .. تجده فجاة ، ومن هنا لا تملك الا أن تقول :

● أين أين المفر
من عدوى العنيد
وهو مثل القدر
سرمدى . خفى . ابيد
سرمدى . أبيد .

وقد ترمز له بسمكة تكبر وتكبر حتى تصبح كالعملاق ، وهى حين تتكلم عن أحداق هـــذه السمكة تذكرنا بجحيم **جان بول سارتر** ، فكأنها الآخرون ، كما أنها تذكر من بعيد بقصيدةالسمكة للشاعرة **اليزابث بيشوب** :

● وبقينا نهرب والسمكة
تتبع أرجلنا المرتبكة
تلك الأحداق . واين المهرب من لعنة تلك الأحداق
وزعانفها السوداء الشوهاء
سدت فى وجهينا الأرجاء
واراقت فى الجو الوضاء
سحبا سوداء ، ولون محاق
.. ورجعنا نسحب قلبينا
ونجر كآبة ظلينا

تتبعنا الأحداق النهمات بنظرة حزن ليس تطاق

حتى الأغصان المشتبكة
عادت تشبه عين السمكة
وتروع خطانا المرتبكة
والأنجم عادت كالأحداق
والغد والماضى والدنيا وهوانا فى تلك الأحداق
رسبت وتوارت فى تلك الأعماق

.. ومهما يكن من شيء فهذه الأشياء كلها لا تخرج عن القوى المعرقلة للانسان ، والضاغطة عليه .

ومن الطبيعى أن نظرتها للحيـــاة وللكون وللانسان بصفة خاصة ، نابعة من هذا الاحساس القائم على الهرب والخوف ، فالحياة عندها وهم وخطوط تنقش على ماء ، واصداء اغنية لا تمس الشفاه ، وليال لا تعود ، وخطوات تسير للعدم ، ولهفة للغد بينما القيود تمد يدا باردة .. ثم ان الحياة تغص بالشر وتدوس على الناس :

● ونشعر انا ضجرنا وعفنا الحياه
وعدنا نمج الحياه

الوجه الثانى للحياة

والوجه الثانى للحياة : هو الموت عنـــد الشاعرة .

فهو عملية اعدام للانسان ، وهو النظر اليه من القاع ، وهو ينتقم من شىء كما فى قصــيدة الكوليرا ، بل انها لا تقدم معادلة بين العـــدم والوجود ، لأنها تنحاز اليه .. تعترف ان الموت هو الأصل . وهو المتفوق ، بل اخشى أن اقول انها « **عاشقة للموت** » اكثر مما هى « **عاشـــقة لليل** » كما فى ديوانها الاول ، ومن الغريب أن الموت يرادف عندها الليل كما فى قصيدة « **أجراس سوداء** » ، وعلى كل فالعدم عندها هو الأصل ، وهى — وبخاصة فى ديوانها الأول والثانى — لا تكف عن ارسال بطاقة رمادية لدعوته :

● لنمت ! فالحيـــاة جفت ، وهذى الأكؤس الفارغات تسخر منا
ان شيئا فى عمق انفسنا يجذبنا للممات .. شيئا فشيئا
وهنا نحن ميتان وان كان لعرق الحيـــاة فينا وجيب
فوداعا من قلب عاشقة الليل وداعا .. وانت يا موت هيا
فسلام ايها الموت ! سلام يا رفات
ففيم أعيش ؟ سئمت البقاء
وشاق حياتى صمت العدم
ومن أجل لحنى سأرضى البقاء
وعار الحياة . وذل الألم !

ويمكن ان نحس هذا فى « **مرثية غريق** » . وفى قصيدة « **سياط وأصداء** » وفى حديثها عن الغروب ، وعن عينيها الحزينتين ، وفى الطريق الذى يشبه لون المنون .. كما ان تألقها يزداد حين تتحدث عن الموت الجماعى كما فى قصــيدة الفيضان بالديوان الأول ، والكوليرا فى الديوان الثـانى ، بل انهـا تجزع حين يمس الموت عالم الموتى ، كما فى قصيدة المقبرة الغـــــريقة التى استوحيت من ذكريات الفيضان المخيف الذى الم ببغداد عام ١٩٤٦ ، فان شيئا لم يشغلها مثلما شغلها هذا الخبر الذى قال ان المياه قد غمرت هناك مقبرة ، والقصيدة كلها تتحدث عن انتهاك عالم الموت .

تجربة الحب العقيم

وتجارب الشاعرة فى الحب محبطة ، بل انها هى التى تعمل على احباطها ، فهى ليس عنـــدها « **تقل على الحب** » وهى ما تكاد تسير فيه خطوات حتى تحس أن الطريق يضيق ، بل ان من الحق ان نقول انها توهم نفسها أن الطـــريق يضيق لتتمكن من العودة .. أو لتبرر العودة ، كما انها تحس دائما انها والفراق على موعد ، وما يقتل الحب عندها ليس من تحب ، ولكن خوفها هو القاتل الحقيقى :

● لنفترق الآن
أسمع صوتا وراء النخيل
لنفترق الآن
اشعر بالبرد وبالخوف
دعنا نغادر هذا المكان
ونرجع من حيث جئنا
غريبين نسحب عبء ادكاراتنا الباهتة
وحيث نحمل أصداء قصتنا المائتة
لبعض القيود .

ورغم انها تقول كلمة « **اننا جبنـــاء** » وتردد دائما كلمة انهما ما زالا غرباء ، الا انها تقف دائما وسط الطريق ، وربما من أوله لتتهيأ للعودة .. انها عاجزة عن أن تتوام مع أحد ، ومن هنا نراها تحب نفسها :

● ساحب نفسى فى ارتعاش ظلالها تحيا عصور
ملأى بألوان الخيال
وهناك فى احنائها القى الجمال

ثم نراها أخيرا فى « **المرفأ الزوجى** » تقـــول بسعادة :

● انه كل ما تبقى لنا
ومن وجه ضحكاتنا ورجع الأغانى
نحن هيأناه له حبا . وتقديسا . ونجوى

وسنلقاه مصليين كما نلقى الها
وسنعطيه عيونا . وجباها

والشاعرة **مشغولة بجزء أثير من الزمن وهو الماضي ، فهو مستودع النقاء والذكريات والطفولة ، وهي لا تشغل نفسها بفكرة الشيخوخة ، ولا تربط بينها وبين الزمن ، كما أنها لا ترتبط باللحظة الحاضرة لأنها تهرب منها .**

وقد لا يعني عندها الزمن شيئا سوى انه آلاف من الساعات تاهت في الضباب كما تقول ، وقد تحس به حين يهدىء من حركته .. حين تحس بذلك :

● والزمن بطىء العبور
ودقائقه تتمطى ملالا
ومع انها قد تتجاوزه ، وتشكك فيه
● هل مر بنا زمن ؟ أم خضنا اللازمنا
الا انها لا تكتم انه قوة رهيبة .
● ومامحاه الزمن الغادر
اى يد كتبته من جديد .

نرجسية جديدة

ونحن حين نرسم لها صورة لا نخرج بها عن صورة نرجس « **الذى ينظر كى يرى نفسه وهو ينظر** » وهى صورة مصغرة لنوع من الانسان الحديث الحساس ، والممتلىء بنفسه ، والذى يتعذب لشعوره الغامر بأنه مراقب ومصوبة اليه الأعين والكلمات ، وأن بينه وبين العالم المحسوس عالم كبير من الضباب .. ومن هنا فهو لا يملك أن يواجه ويقتحم ويكون ضد أشياء كثيرة ، ولهذا فهو يفضل الانسحاب بنوع من الكبرياء التعس ، وبنوع من الاحتجاج على رائحة الانسان التى تملأ الجو .

ولقد صدقت وهى تقدم نفسها بأن فيها قلق الليل وصمته ، وفيها الريح وتخطيها المكان الى ما لا نهاية ، وهى مثل الدهر جبارة ، ومثل الذات حيرى ، وهى تعيش فى يتوبيا وتحلم بها ولكن من يرى مواصفاتها يعرف أنها تنشد المستحيل !

وهى تثور وتتراجع ، وتشتاق الى لمس ذاتها ، وتعرف أنها حين ترى أكثر من وجه لها لابد أن تتحطم المرآة ، ثم اخيرا انها تنتمى الى ذاتها ، وتحس بهذا « التميز » فتتكىء عليه .

والآن هل نحاكمها — كما حاكمها البعض — لأن ثورتها لم تقف عند حد ؟ ولأنها عزلت نفسها عن حركة المجتمع كما يقال ؟

قبل أن نجيب على هذا السؤال ، لابد أن نذكر **أنها غنت ذات الأنثى العربية المرهفة بما لم تغن به من قبل ، وأنها وهى تشق طريقها الرائد لم تقع فى الأخطاء التى تحسب الآن على الشعراء كالنثرية ، والترسل ، والتكرار الممل ،**



وان معمار القصيدة عندها متماسك ومنسوج بدقة بالصور الرمزية والسريالية ، وان عندها دائما شيئا جديدا تقوله .. شيئا « نازكيا ملائكيا » .

وعلى كل فهى تلتزم الآن — بعد اطلالتها الجديدة من ذاتها — بقضية الانسان العربى ومصيره ، وتغنى له غناء شجيا كان آخر ما قالته فيه :

فيا عربى أصخ لنداء
تحدر من رحبة الأبديه
وقف حاسرا تحت ضوء النجوم
على ربع تلك الطلول الأبيه
وقل يا رمال الجزيرة يا لحن
ملحمة العرب الأزليه
غدا ستعود اليك الحياة
تعود مع الوحدة العربيه . !

تلك هي نازك الملائكة التى وقفت — وما تزال — فى الصدارة من الشعر الحديث ، ونعتقد ان لديها الكثير مما يحتاجه هذا العصر ، وان احدا — مهما كان — لن يستطيع بأى دافع أن ينقص مما أعطت للشعر الحديث .

عبده بدوى

أوسكار ٦٧

— اعلنت الاكاديمية الأمريكية للسينما نتائج جوائزها السنوية المعروفة باسم الأوسكار وهو التمثال الذهبى الصغير رمز جوائزها ، وهذه هى المرة التاسعة والثلاثون التى تقام فيها المسابقة التى تعد احدى مقاييس الاتجاهات الفنية فى السينما الأمريكية .

وقد حصلت على جوائز هذا العام ثمانية افلام « **رجل جميع العصور** » الذى فاز بست جوائز ، الفيلم والاخراج **لفردزنيمان** والممثل **لبول سكوفيلد** والسيناريو المعد **لروبرت بولت** عن مسرحية له بنفس الاسم والتصوير بالألوان **لتيد مورى** والملابس لفيلم بالألوان **لاليزابيث هافندن و جون بريدج** .

— وحصل « **من يخاف فرجينيا وولف** » الذى اخرجه **مايك نيكولز** عن مسرحية **ادوارد البى** المعروفة التى اعدها للسينما **ارنست ليهمان** بـ ٥ جوائز ، الممثلة **لاليزابيث تايلور** والممثلة الثانوية **لساندى دينيس** والتصوير بالأبيض والاسود **لهاكسيل وكسلر** والملابس لفيلم أبيض واسود **لارين شارف** والادارة الفنية لفيلم ابيض واسود **لريتشارد سلبرت** .

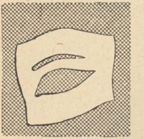
— كما فاز « **الجائزة الكبرى** » اخراج **جون فرانكنهايمر** بثلاث



جوائز : الصوت والمؤثرات الصوتية **لجوردون دانييل** والتركيب **لفردريك ستينكامت وهنرى بارمان وستيوارت لندر وفرانك سانتليو** .

— كذلك فاز « **رجل وامرأة** » الفرنسى بجائزة **الفيلم الأجنبى** والسيناريو المباشر لمخرجه **كلود ليلوش مع بيير اترهوفن** و « **الرحلة الخيالية** » بجائزة المؤثرات الضوئية **لارت كروكشانك** والادارة الفنية لفيلم بالألوان **لجاك مارتن سميث ودال هنسى** و « **مولدالحرية** » بجائزة الممثل الثانوى **لوالتر ماثيو** و « **حدث شىء فى الطريق الى حلبة المصارعة** » بجائزة التوزيع الموسيقى **لكين ترنيوم** .

— وفاز بجائزة الفيلم التسجيلى الطويل « **عبيد الحرب** » **لبيتر واتكنز** البريطانى وبجائزة الفيلم التسجيلى القصير «**سنة الى أن يشرق الصباح**» **لادموند ليفى** الأمريكى وبجائزة فيلم الدراما الحية « **الأجنحة المتوحشة** » لادجار انستى البريطانى وبجائزة الفيلم القصير فيلم الرسوم المتحركة « **هارب وتجوانا لهما نفس الوجه** » **لجون وفيث هابلى** الأمريكيين .



لقاء كل شهر

الواقعية والغضب في شعر يوفتشنكو

من الصعب أن نتصور المذاهب الأدبية فى صورة القواعد الخالدة أو الثابتة ، أو فى صورة نوع من **المثل الأفلاطونية** يحاول الفنان ـ أيا كان وطنه أو عصره ـ أن ينسج على منوالها . ونظرة واحدة الى تاريخ هذه المذاهب ستؤكد لنا على الفور الى أى مدى اختلفت **الرومانتيكية** الالمانية عن الرومانتيكية الفرنسية أو الانجليزية أو الروسية . واذا صدقت هذه النظرة التى تكشف عن جوانب الاختلاف بين الرومانتيكيين ـ فى مختلف مجالات الابداع الفنى ، وفى مختلف الأوطان ـ فان الاختلاف فى مجال الشعر خاصة سيكون أكثر عمقا وتعددا ؛ وخاصة حينما أصبح الشعر فى عصر الرومانتيكية بالذات مرتبطا بشكل القصيدة الغنائية ذات الصلة الوثيقة بوجدان الشاعر وحياته الدخيلة أو معاناته الذاتية الخاصة .

وفى روسيا ، عرفت النزعة **الرومانتيكية** طريقها الى الشعر على يدى الشاعرين العظيمين **بوشكين وليرمونتوف** . وبمثل ما برز الأدب الروسى كله فى القرن التاسع عشر من خلال ارتباطه الوثيق بحياة الناس الواقعية ، حينما كانت هذه الحياة هى أهم ما يشغل انتاج المثقفين الروس وتفكيرهم ، كذلك سنلمح نفس هذا الارتباط فى أكثر أشعار **ليرمونتوف** تعبيرا عن أشجانه الخاصة ، أو فى سونيتات **بوشكين** عن الطبيعة فى القوقاز وشواطىء البحر الأسود . وهكذا فحينما شارف القرن التاسع عشر على نهايته ، وبرزت النزعات الطبيعية والواقعية كان الشعر الروسى قد اكتسب مميزاته الخاصة من خلال التراث الادبى عامة والشعرى بوجه خاص الذى خلفه القرن التاسع عشر . ولذلك ، ومن خلال الارتباط بهذا التراث وبالواقع الانسانى نفسه ، اكتسبت النزعة الواقعية فى روسيا نكهتها الخاصة كذلك على يدى **خليبنكوف وبلوك** ، ثم **مايكوفسكى** . كانت الثورة بالنسبة لهؤلاء الشعراء هى حياتهم الخاصة ، واستطاعوا أن يوحدوا بين تجربة الجماعة وتجربتهم الشخصية فى محاولة لكشف معنى الواقع فى صراعاته وتطوره من خلال نقل الجزئيات الاكثر جوهرية من الواقع نفسه الى شعرهم . ولكنهم أيضا كانوا فرديين عظماء ، بمعنى حرصهم على كشف ما لتجربة الانسان الفرد من تميز حتى وهو يلقى بنفسه فى خضم التجربة الجماعية لشعبه فى الواقع التاريخى أو الواقع القائم .

وربما كان هذا الحرص على التفرد الانسانى العظيم فى الشعر ، هو ما انتج مأساة **مايكوفسكى** حينما اصطدم بالقوالب المتعسفة التى أراد **« زدانوف »** فى عهد ستالين أن أن يفرضها على الادب . كانت هذه القوالب المسبقة والجاهزة ، تتنافى أولا مع طبيعة الابداع الفنى بوجه عام ،وتتناقض بصورة خاصة مع المنهج الواقعى الذى يؤمن بامكانية تعدد صور التعبير الادبى تعددا لا حد له ، بقدر تعدد صور الواقع



يوفتشنكو في دار الأوبرا بالقاهرة

نفسه التي لا حصر لها . لم تكن هذه القوالب الجاهزة اذن هي التجسيد الحقيقي للواقعيـــــة ، وانما كانت مصادرة على الواقعية ونفيا لها ، كما كانت مصـــادرة على تطور الادب الروسي — والشعر بوجه خاص — ونفيا لقدرة الشاعر على التفاعل مع الواقع بحرية وابداع انتاجه الفني في تناغم تلقائي وطبيعي مع هــــذا التفاعل . وهكذا دخل الشعر الروسي مرحلـــة من التجمـــد والاظلام ، لا تقطعهـــا غير ومضـــات من الضوء والدفء لا يمكن أن تشـــكل اتجاها ناميا ، وبدأت هذه المرحلة منذ انتحر **مايكوفسكي** ، وصمت **باسترناك** سنوات طويلة ، وأصبح الشـــعر وظيفة يعين لها الناظمون ، ويتحكم فيها البيروقراطيون الجهلة أو أواسط النقاد .

ونحن هنا في غنى عن الاشارة الى الحركة من أجـــل التخلص من الســـتالينية ، والى فترة ذوبان الجليد ، والتمرد على عبادة الفرد والتجمد المذهبي ، فهذه كلها أشياء معروفة ، ولكن المهم أن هذه الحركة وذلك التمرد همـــا اللذان سمحا للشعراء الشـــبان الجدد بالظهور واسترعاء الأنظار ، والا لكان مصيرهم السجن كما حدث لرائدتهم الأولى « **اولجابيرجولتس** » ، أو الانتحار كمـــا حـــدث لـــسلفهم العظيم **مايكوفسكي** ، أو الصمت حتى الموت كما حدث **لباسترناك** .

ولكن ظهور هؤلاء الشعراء لم يكن ظاهرة فجائية أو نتوءا شاذا في وجه الادب الســوفيتي ، كما لم يكن خروجا متمردا على قيم الواقعية وأساسها الفكري في مواجهتها لمشاكل الانسان والواقع . فنقاد الغرب يحاولون أن يزجوا بمصطلحات حركة الشبان الغاضبين في انجلترا على تقييمهم لشعراء روسيا الشبان ، ويحاولون تصوير موقف هؤلاء الشعراء باعتباره ارتدادا نحو التصوير الرومانتيكي المتوهج بالصرخات العاطفية الرافضة لكل القيم الســابقة جملة ودون مناقشة ... وأحيـانا يغلون في تفسيرهم لهؤلاء الشعراء الشبان الى حدود الموقف العبثي المعاصر في أوروبا الغربية نفسها ، وهم بهـذا الشكل انما ينتزعونهم من تراث اللغة التي يكتبون بهـا والمجتمع الذي خرجوا منه . فبقـــدر ما كانت رومانتيكية **بوشكين أو ليرمونتوف** ، أو واقعية **خليبنكوف أو مايكوفسكي** روسيـة أصيلة ومتفتحة على التراث الانساني كله ، كذلك يحاول هؤلاء الشعراء أن ينظروا في غضب الى ما فعله الكبت الستاليني في الأدب فاهمين أن هذا الكبت ليس هو الواقعية ولا الاشتراكية وليس هو روسيا . انهم لا يقولون « عليك اللعنة يا روسيا » كما قال **أوزبورن** لوطنه انجلترا ، لأنهم في روسيا يحاولون أن يكونوا امتدادا **لبوشكين ومايكوفسكي** ، ولـكنه امتدادا له أصالته الخاصة بحسب ما يمنحهم عصرهم الجديد .

وربما كان أشهر هؤلاء الشعراء الشبان ، خارج الاتحاد السوفيتي ، هو **افجيني ايفتيشنكو** الذي سافر الى فرنسا وانجلترا والمانيـا والولايات المتحـدة ، ونشر في باريس كتاب « **مذكرات حياة مبكرة** » وسلطت عليه صحافة الغرب الأضواء . ولكن هناك من زملائه **أوجين فينوكوروف** ، **واندريا فوزنسكي** ، وربما كان هذا الأخير هو أقواهم شاعرية وأعمقهم فكرا وقدرة على التأمل الشعري — أو هذا على الأقل ما نستطيع الحكم به من خلال أشعارهم المترجمة الى الانجليزية . أما النقاد الروس فيرون هذا الرأي أيضا وان كانوا يفضلون **ايفتشنكو** بموسيقاه القوية المتدفقة ، وايقاعاته واســتخدامه الجريء للكلمات ، ولجوئه كثيرا الى التاريخ الروسي والتراث الثقافي الانساني يستمد منـه صـوره وموضوعات شعره .

ولكن الشيء المؤكد هو أن واحدا من هؤلاء الشعراء الشبان لم يصل الى مستوى **مايكوفسكي أو باسترناك** في عظمة خيالهما الشعري المحلق ، أو القدرة على استحضار الواقع من خلال جزئيات كثيفة ومركزة وبالغة البساطة والهدوء ، أو القدرة على الوصول الى المعاني الكلية — التي هي الهدف الداخلي للشعر — عن طريق تلك الجزئيات البسيطة التي لا تسلم نفسها الا بالتفاعل الحي مع وجدان القارئ من خـلال ايقاظها لوعيه وللذاكرته ولقـدرته على التأمل والفهم .

يقـول النـاقـد السوفيتي « **ليوانينسكي** » ان الجيل الذي ولد في الثلاثينات لم يكن كبيرا بما فيه الكفاية لكي يشارك في الحرب بدور فعال . لقد كانوا بعيدين عن طلقات الرصاص وكان نموهم أبطأ وأكثر تعقيدا مما كان نمو اخوتهم الكبار في الجبهـة . ويقول النـاقـد « **الكسندر ماكاروف** » انه بالنسبة **لايفتشنكو** .. لم يكن المحل الأساسي لكل الفكر أو الاحساس الثوريين ، للانسانية وللضمير ، ولكل الفضائل الانسانية بالتأكيد ، لم يكن هذا المحل هو التجربة الفعلية ، انما الشباب ، والشباب وحده .. » . وربما كانت هذه الملاحظة هي ما تقدم لنا مفتاح فهم هذا الانتشار الواسع لأشعار ايفتشنكو رغم عدم سموها الى مرتبة الشعر العظيم ، سواء

فى تراث الشعر الروسى ، أو خارج روسيا .

لقد ولد نصف قرن من التطور التكنولوجى والثقافى فى الاتحاد السوفيتى قطاعا عريضا من العمال والمهنيين والطلبة ، يعملون فى مجالات غير « ثقافية » ، فى الصناعة والزراعة والاجهزة الادارية والبحث العلمى والدراسة . وقد يبلغ هذا القطاع أكثر من نصف تعداد الشعب السوفيتى بأسره . وأكثر هؤلاء دون الاربعين من العمر ، أى أنهم أبناء هذا الجيل الذى ولد فى الثلاثينات والاربعينات بالطبع . وهؤلاء ، أصبح انتاج الآلات الثقيلة وانجرارات والاقمار الصناعية واستصلاح الملايين من الأفدنة الجديدة من الارض ، هو عملهم اليومى والعادى الذى يقتنعون به ويمارسوه دون حاجة الى « التشجيع » الكثير ؛ كما أنهم فى نفس الوقت أبناء مجتمع « جاد » يستهلك من الثقافة الرفيعة أضعاف ما يستهلك من ثرثرات أو فوارغ كلامية لا قيمة لها . فهم من ناحية بحاجة الى التوقف عن سماع الشعارات الحماسية ، وخاصة فى الشعر ، وهم فى نفس الوقت لا يقبلون على العبث أو استهلاكه . انهم يطلبون بالتحديد ما يقدمه لهم ايفتشنكو وزملاؤه .

لقد بدأت حياة ايفتشنكو العامة فى مجال الشعر بقصيدته الطويلة « محطة زيما » التى حكى فيها جانبا من حياته الاولى فى قرية زيما السيبرية ، ولكنه لم يرصع قصيدته بأبيات الغزل فى الجرارات الثقيلة أو الروافع الكهربائية ، وانما ملاها بتأملاته الجريئة فى الطبيعة القاسية التى تكشف للانسان عن وجهها الجهم ، وعن لحظات الراحة الممتعة التى يلقاها الرجل المجهد المكتئب بين ذراعى حبيبته المجهدة المكتئبة أيضا . انهما فى هذه اللحظة ينسيان « آلام » العمل القاسية ، ويستمتعان حقا بالحب والحياة ، ليستعيد القدرة على مواصلة النصب المحطم فى الصباح . ان العمل — حتى العمل الاشتراكى — متعب جدا ، ونحن نعرف أنه الوسيلة الوحيدة لخلق ظروف أحسن تتخلص فيها من التعب والفقر ، ولكن هذا لا يمنع من أن نحس « الآن » أننا متعبون وفقراء .

كانت هذه النغمة جديدة تماما على الشعر الروسى منذ التحرر مايكوفسكى . فقد كان لابد أن يبدو « العمل » فى الشعر « الاشتراكى ! » شيئا يبعث على الابتهاج ، أو أن يكون « تعبه راحة ! » بالتعبير المصرى ؛ وأن يظهر العامل أو الفلاح فى ظروف الثورة المروعة فى مراحلها الاولى ، كما لو كانا يرقصان طربا ولا يؤديان أعمالا شاقة ومتعبة لا يحصلان مقابلها — مباشرة — الا على نزر يسير من الراحة أو المتعة ، الى جانب الكمية الهائلة من الامل التى يمنحهما لها هذا العمل نفسه . ومن هنا كان جنون الأجيال الجديدة من الشعب السوفيتى بايفتشنكو وزملائه .

— ومن ناحية أخرى فقد قدم ايفتشنكو — فى أشعاره وفى سلوكه على السواء — النموذج الذى يتطلع اليه الشباب السوفيتى اليوم . انه يتصرف بحرية ، بعد أن أصبح الالتزام بالثورة وبالاشتراكية نوعا من الوعى التلقائى يفرزه الانسان الذى عاش فى بلد سارت خطوات كبيرة وحقيقية فى طريق بناء الاشتراكية . لقد كان « الفزع » والاحتقار ، هما واجهة الشعور الذى « ينبغى » على المواطن السوفيتى أن يواجه به الثقافات « الأخرى » ، دون تمييز بينها الا على أساس أنها ثقافات « رجعية » أو « تقدمية » .

— ولذلك كان موقف هؤلاء الشعراء الشبان ، من حيث قدرتهم على مواجهة الغرب وثقافاته فى ثقة هادئة من أنهم أيضا يمثلون حضارة متقدمة وثقافة خصبة وثرية ، من نوع مختلف ولكنه قادر على المنافسة والفوز ، كان هذا الموقف تعبيرا حقيقيا عن احتياج الشعب السوفيتى الى الاحساس بالثقة التلقائية ، دون حاجة الى « تحريض » هذه الثقة عن طريق الشعارات الحماسية أو المتعالية . كما كان هذا الموقف ، تعبيرا عن احتياج الشعب السوفيتى فى ثقة دولته به ، حين تتركه ليواجه مؤثرات الغرب مسلحا فحسب ، لا بالشعارات أو التهديدات ، وانما بوعيه الثورى الانسانى والناضج ليميز بنفسه بين الغث والسمين من تلك المؤثرات . وهذا بالتحديد ما فعله ايفتشنكو فى مواجهته لثقافة الغرب ومؤثراته . لقد اختار منها ما ظنه أصيلا وانسانيا ونافعا ، وكان معنى هذا أنه يوجد فى الغرب شىء ما أصيل وانسانى ونافع ، وأن الرجل السوفيتى قادر على اكتشافه بوعيه الثورى الذى اكتسبه من مجتمعه الذى حقق قدرا معقولا من النضج ، دون معونة من جهات رسمية توجه اكتشافه وتشرف عليه .

— أما بالنسبة للغرب ، حيث لا يعرف ايفتشنكو معرفة حقيقية غير المثقفية ، فقد أعجبهم أن يكتب هذا الشاعر الآتى من الشرق الشيوعى « المتبربر ! » عن هيمنجواى وفيرلين ، وأن يعتبر هيمنجواى أباه الروحى ويتمنى أن يكون مثله ... ويموت ميتة غامضة ورومانتيكية . كما أعجبهم أن يكتب فوزنسكى عن جوجان ، ويهاجم نقاد جوجان الذين أجبروه على الوصول الى اللوفر دائرا حول الأرض عن طريق جاوة وسومطرة ولا يدخل المتحف التاريخى حيث يعترف بالعبقرية والنبوغ ، من بابه ، وانما يخترق سقفه كالشهاب ليستقر فيه . فيهاجم فى هؤلاء النقاد ، النقاد المتزمتين والبيروقراطيين الجهلة فى الاتحاد السوفيتى نفسه . كما أعجبهم — وربما أطمعهم أن يستخدموا اسمه وأشعاره فى الدعاية المضادة للشرق — أن يهاجم ايفتشنكو ستالين وجرائمه ومعسكرات اعتقاله ، من خلال قصة شخصية حدثت لأسرته فى شخص جده الأدميرال الذى اعتقل فى عهد ستالين من بين من اعتقلوا من رجال الجيش الأحمر .

— ولكن نقاد الغرب يتجاهلون دائما اصرار ايفتشنكو على أنه شاعر ملتزم وثورى .

ينبغى أن أكون واجبا ومحبة

وأن أجمل هذه الاشجار وهذه الزحافات

وهؤلاء الناس يتكلمون .

— فى روسيا يحبونه لأنه يجسد موقفهم الحقيقى الجديد من الحياة والعالم ، ويجسد رغبتهم الحقيقية فى « تنفيذ » الاستمتاع بالحياة الرخية وبالسلام بعد خمسين عاما من الكد المتواصل والتضحيات التى لا حد لها ، يرون فيه أنفسهم كما يريدون أن يكونوا وأن يفعلوا :

خلال شوارع العاصمة المزدحمة
سرت أقفز فوق مياه أبريل المالحة

متمردا بلا منطق

صغيرا الى حد لا يغتفر

أنتقل بين عربات الترام كالعاصفة
والقى فى سمع من لا أعرف بعض
الأكاذيب الحمقاء

ورغم أننى لا أستطيع أن أفهم
الا أننى مفتون بالسفن المنتفخة

وبالطائرات ، وبشعرى ..

– وفى الغرب يشيدون به ، ويتحدثون عنه كما يتحدثون عن نجوم السينما ، فى دهشة أحيانا من أن يكون هذا الشاعر قد جاء حقا من « روسيا ! » حيث « الصقيع الدائم والرجال القساة ! » ، وفى دهاء أغلب الأحيان من قبيل التدليل على أن نموذج الحياة الغربية قد بدأ يغزو حتى هذه الروسيا الصقيعية القاسية .

– أما حقيقته – وهى اقرب الى تصور مواطنيه له – فهى أنه تعبير صادق عن التطور الذى حدث فى أوضاع الحياة والفكر فى الاتحاد السوفيتى ؛ كما أنه يمثل الحياة الجديدة التى تدفقت فى شرايين الشعر الروسى بعد موات استمر لما يقرب من الثلاثين عاما من السيطرة المتزمتة والتجمد المذهبى القاتل . أما قيمته الشعرية والفنية ، فنرجو أن يكون لها دراسة مستقلة ووافية قد لا يسمح بها هذا اللقاء السريع .

سامى خشبة

U.S

أو العار الأمريكى فى ڤيتنام



المخرج الملتزم
بيتر بروك

● ان حرب ڤيتنام ليست الا ازمة فى ضمير امة وعجز فى قوة العالم !

● ماذا ينتظر العالم حتى يتحد ضد أمريكا ! ..

● بيتر بروك يهاجم أمريكا ويفضح انجلترا حكومة وشعبا !

مما لا جدال حوله اليوم أن جيل المفكرين فى النصف الثانى من القرن العشرين قد وضع نهاية للصراع السخيف بين مدرسة الفن للفن ومدرسة الفن للمجتمع .. فدعاة الفن للفن هم هؤلاء المرفهون الذين انحسر مدهم وها هو فى سبيل الجفاف ، بينما أصحاب نظرية الفن للمجتمع هم هؤلاء المكافحون الذين يمضون فى طريقهم نحو استرداد أنفسهم واسترداد العالم .

والمفكرون الذين ينتمون الى حروف هذه الكلمة هم هؤلاء المفكرون ، فى كل شبر من أرض الانسان ، الذين ناصروا حرية الجزائر فى صراعها مع فرنسا المتهورة .. ووقفوا مع مصر فى محنة العدوان الثلاثى الغادر .. وهم الذين يصرخون اليوم فى وجه أمريكا المجنونة علها تثوب الى رشدها وتخرج من ڤيتنام أو مصحة أمراض الضمير .. فأمريكا مريضة بضميرها اكثر مماهى مريضة بعقلها.. والمرضان لا شك خطيران وخاصة اذا كان المريض بهما يملك القنبلة الذرية ..

لذلك كتب الاديب الفرنسى **چان چينيه** مسرحية « **الحواجز** » يهاجم فيها فرنسا التى أفاقت وتركت الجزائر للجزائريين .. والمخرج الفرنسى **چان – لوك جودار** أخرج فيلم « **صنع فى أمريكا** » يفضح فيه سياسة أمريكا العدوانية فى المغرب باختطاف **المهدى بن بركة** وقتله .. والكاتبة الامريكية **بربارا جارسون** كتبت مسرحية « **ماكبرد** » تتهم فيها



المخرجة الطليعية جون ليتلوود

الرئيس الأمريكي الحالي **جونسون** بالتآمر على قتل الرئيس الأمريكي الراحل كنيدى .. والكاتب الألماني **بيترفايس** كتب مسرحية **«مارا ـ ساد»** التى تدور أحداثها أيام الثورة الفرنسية ليشير بها الى الحرب الأمريكية فى فيتنام ..

.. والكاتب السويسرى **دورينمات** كتب مسرحية **« زيارة السيدة العجوز »** التى تدور أحداثها فى **ألمانيا** ليصور بها الاستعمار الأمريكي الذى يتستر وراء المساعدات الاقتصادية ...

هذه هى الأعمال الأدبية الملتزمة التى ظهرت فى النصف الثانى من القرن العشرين .. وهناك أعمال أخرى كثيرة تشكيلية وموسيقية تناولت السياسة العدوانية فى كل مكان بالهجوم والاستنكار .

أما الاحتجاجات الرسمية وغير الرسمية فأكثر .. وأما المحاكمات الرسمية وغير الرسمية فأكثر وأكثر .. وأشهر هذه المحاكمات هى تلك التى يعقدها الفيلسوف البريطانى الكبير **برتراند راسل** ويشترك معه الفيلسوف الفرنسى الكبير أيضا **جان ـ پول سارتر** لمحاكمة **جونسون** فى حربه غير الانسانية ضد انسان فيتنام الطيب .

وأحدث الصرخات الفكرية التزاما وأكثرها جراة فى تاريخ المسرح ، هى تلك المسرحية التى كتبها الأديب البريطانى **دونيس كانان** وأخرجها المخرج البريطانى التقدمى بيتر بروك على مسرح الأولدفيك بلندن .. المسرحية اسمها « U.S » أو الولايات المتحدة واسمها فى نفس الوقت « U.S » أو نحن (الانجليز) ..

ان المسرحية تدين أمريكا فى حربها ضد فيتنام .. وتدين بريطانيا فى حربها ضد بورسعيد وفى تأييدها لسياسة أمريكا فى حرب فيتنام .. وهى أخيرا تصفية لحساب المفكرين الملتزمين مع الانجليز والأمريكان .

يسعى بيتر بروك من وراء مسرحيته الى فضح الانجليز كما يسعى الى فضح الحكومة الانجليزية

ويقول : « ان حرب فيتنام ليست الا الأزمة فى ضمير أمة وعجز فى قوة العالم . » ثم يصيح قائلا : « نحن ، نحن لا يمكننا عمل شىء من أجل فيتنام. »

ولكنى أقول له : « **بل يمكننا أن نفعل الكثير** .. يمكننا أن نطرح مشاكلنا جانبا وننسى خلافاتنا حينا ونتحد جميعا لنصفع أمريكا صفعة قوية حتى تفيق ثم نصفى حسابنا بعد ذلك .. فالحرب العالمية القادمة يجب أن يكون أحد طرفيها أمريكا وحدها وطرفها الآخر باقى أنحاء العالم ! .. »

واعود فأقول : ما هى قصة مسرحية « الولايات المتحدة » ؟!

بعد أن قدم أن **بيتر بروك** مسرحية **« مارا ـ ساد »** أخذ يبحث عن موضوع يصلح **« لمسرح التاريخ الحديث »** الذى يختلف عن مسرح **هنرى مارتان وبول كلوديل** .. فكر أولا فى مسرحية تدور أحداثها حول حرب السويس .. تملكته الفكرة ولكنه أرجأها الى حين وأخذ يفكر فى حرب فيتنام .. وعندما عاد مع فرقته من أمريكا بعد عرض مسرحية « مارا ـ ساد » كان قد اتخذ قراره النهائى بتقديم مسرحية عن فيتنام .

فهو يرى أن « تاريخ أمريكا هو فيتنام .. وفيتنام هى انجلترا .. هى الملتزمون من الانجليز الذين يدافعون عن فيتنام معنويا دون مساعدة فعلية . »

ولتقديم مسرحية من هذا النوع ، تعالج هذا الموضوع ، عهد بيتر بروك الى صديقه الأديب **دونيس كانان** بكتابة النص ، كما عهد الى كل من **ميكل كوستوف وميكل ستوت** صديقيه أيضا باضافة **بعض الوقائع** التاريخية ثم حصل من الصحفيين العائدين من سايجون على بعض تفاصيل المعارك الحربية الدائرة هناك .

وبعد عام كامل ظهرت الصورة النهائية للمسرحية .. وفى سرية تامة استمرت البروفات ١٥ أسبوعا وبضعة أيام .. ثم فوجئت الرقابة بنص جرىء يتهم الرئيس جونسون وينتقد سياسة حكومة صاحبة الجلالة .. فطلبت تخفيف حدته وحذف بعض فقراته .

وقدمت المسرحية .. قدمت دون أن يسبق الافتتاح دعاية أو اعلانات أو

حتى مجرد اشارة ، وفى ليلة العرض الأولى انسحب أكثر من مائة متفرج انجليزى بعد دقائق من بداية المسرحية وعلى وجوههم ابتسامة صفراء وضحكة بلهاء .. وبعد يومين نشرت جريدة « التايمز » البريطانية تعليقا بدون امضاء عنوانه « **تفشى الغموض عندنا** » تنتقد فيه مسرحية U. S أو الولايات المتحدة بقولها :

« ان هذا العمل لا يندرج تحت أى نوع من المسرح ، وهو لهذا يبقى بعيدا عن كل نقد مصطلح عليه » .

فماذا فى مسرحية « الولايات المتحدة » ؟!

مسرحية « **الولايات المتحدة** » تسير فى خط « **المسرح الشامل** » الذى يحتوى على كل عناصر العرض المسرحى : عنصر الموسيقى والغناء والباليه والأداء .. وكل الأساليب المسرحية : الأسلوب الواقعى واللاواقعى والرمزى والشاعرى .. بكافة القوالب المسرحية : القالب التراجيدى والكوميدى والتراجيكوميدى ..

تقع المسرحية فى جزءين .. يستغرق الجزء الأول ساعتين كاملتين ويبدأ بهذه العبارة : « **أيها الأحرار المتألمون من أجل فيتنام اليكم هذه المسرحية .** »

وينفرج الستار .. ينفرج عن جناح فضى لطائرة أمريكية ، حوله صناديق محطمة وأشياء متناثرة وأمامه شخص يحترق .. ثم يدخل عدد كبير يمثل الغزو الأمريكى الغاشم على ديان بيان فو ..

وتتغير الستائر السود بستائر خضر وصفر وتتوالى الشخصيات تحت دائرة الضوء فى مركز المسرح : باو داى ، العم هو ، بيللى جراهام ، باتمان ، مدام نهو ، قائد انجليزى ، ضابط بحرى ، جندى من فرجينيا ومحاربان فيتناميان ...

يخرج الجميع وسط أغانى فيتنامية تنساب فى هدوء حزين أو حزن هادىء .. ويبقى شخص واحد هو صحفى أمريكى يمسك بميكروفون ويغنى :

ساهبط فوق الدلتا .
على كل شاطىء فيها .
ازحف باحثا عن مكان آمن .
واحرقهم جميعا كالخبز المحمر .
فالرئيس قال لى .
لا يجب أن يستمر ذلك طويلا .

وبعد ذلك تذاع مقتطفات من خطب وبيانات عسكرية متداخلة تبين حالة فيتنام وأمريكا فى أثناء الحرب ومن خلال الحرب .

ومن جديد تتوالى الشخصيات تحت دائرة الضوء فى مركز المسرح : وايتمان ، شارلى باركر ، جنسبرج ، جيمس بالدوين وأرواح موتى من فيشى وارفانس ...

ومرة أخرى يخرج الجميع .. ويبقى شخص واحد هو صياد يابانى يعد الناس بتدعيم السلام العالمى اذا هو تسلم مقاليد حكم العالم لمدة ٢٤ ساعة ينشر خلالها بيانا فى جريدة « التايمز » يستعرض فيه خطته من أجل تدعيم السلام .

وفجأة يدخل عددكبير من الناس .. منهم من يرتدى قبعات خضر ومنهم



مشهد من مسرحية
U. S

من يرتدى ملابس من الورق الأبيض ومنهم من يمسك بالسلاح . ويتم الالتحام بينهم جميعا ويستمر الصراع الى أن يسقط الغزاة كما يسقط الأبرياء .. ثم ينتهى القتال ويهدأ الضجيج وتصدر أنات ضحايا الحرب من الجانبين .

ويسدل ستار الجزء الاول أو U. S **(الولايات المتحدة)** ويرتفع الستار **من الجزء الثانى أو U. S (نحن - انجلترا)** .

رجل يسمى مستر **« كل - العالم »** يتحدث الى فتاة انجليزية حرة ، ساحرة ودافئة ، كريمة ورحيمة وعلى سجيتها .. تشيح بوجهها عن الرجل وتقول فى عصبية : « سأعطى صوتى لليسار ، فلدى أفكار تقدمية عن الجنس البشرى . انى مثقفة وحاصلة على شهادة جامعية . وأحاول بالرغم منى الا اشترى برتقالا من جنوب افريقيا . ولكن ماذا تعتقدون انى فاعلة غدا ، غير نفس الشىء الذى افعله اليوم ؟ » .

ويظل الرجل واقفا مكتوف اليدين شاخص البصر دون أن يبدى أى حراك .. فيجن جنون الفتاة وتقول بهستيريا محمومة :

« أريد أن أرى هذه الحرب تمتد حتى هنا .. فأنا أحب أن أوضع فى التجربة .. وأحب أن أرى السيدات الانجليزيات الراقيات فى أثناء هذه الحرب وهن يتقيأن من الرعب ويهرعن من الخوف ... »

وتسقط الفتاة الانجليزية التقدمية أمام **« كل - العالم »** ويدخل شخص يرتدى قفازين سوداوين يحمل صندوقا وبعد أن يفتحه تخرج منه كمية هائلة من الفراشات .. يطلقها فى الصالة .. ويحتفظ بفراشة واحدة .. وفى هدوء بارد يحرق الفراشة بنار ولاعته وهو يقول : **« نحن ، نحن لا يمكننا عمل شىء من أجل فيتنام . »** .. وينتظر حتى يترك المتفرجون مقاعدهم ويغادرون الصالة .

ولكن لماذا تطلق الفراشات فى نهاية المسرحية ؟!

ربما لان المسرحية توازن بين الموت والحب فيما وراء الصورة الاساسية المتكررة .. صورة الحريق أو الاحتراق فالفراشة التى تحترق فى النهاية تذكرنا بالرجل الذى يحترق فى البداية . وتذكرنا أيضا باحتراق الرهبان البوذيين فى فيتنام .

أما الرجل فمن فيتنام يحرقه الأمريكان بنيران مدافعهم ، وأما الفراشة فهى فيتنام نفسها التى يحرقها الانجليز ، على برودهم ، بنيران تأييدهم لهذه الحرب غير العادلة .

والفتاة المرهفة تمثل الصفوة المثقفة من الاحرار التقدميين الذين يأملون فى تأييد العالم .. بينما « كل - العالم » يقف مكتوف اليدين بلا حراك .

ان المسرحية مليئة بالتناقضات والمتناقضات كما هى حال الحرب .. ولكن هذه المسرحية تقطع شوطا بعيدا فى هذا النوع من المسرح الوليد او **« المسرح الشامل »** من حيث الشكل و **« مسرح التاريخ الحديث »** من حيث المضمون .. فهى أنضج بكثير من مسرحية **(ماكبرد)** التى قدمتها المخرجة المشهورة جون لتيلوود .

ان مسرحية U.S تعرض المواقف ولا تبين الدوافع ، وتسأل كالفلاسفة ولا تجيب ، بل لا تنتظر حتى الاجابة . ولكنها تضع الصين فى مواجهة أمريكا بدون تلميح أو تورية .. وتكون النتيجة بطبيعة الحال **وكما يشهد** التاريخ ، ادانة أمريكا ، ادانتها فى حربها الغادرة ضد شعب فيتنام .

وهكذا تحقق U. S فى المسرح ما حققته **« الأرض الخراب » لاليوت** فى الشعر وما حققته أعمال **دوس باسوس** فى الرواية .

المسرحية رائعة .. وهى حدث هام فى تاريخ المسرح كما هى حدث هائل فى فن المسرح .

أما على مستوى **« التاريخ الاجتماعى »** فهى تعد أكبر فضيحة صارخة للضمير الانجليزى .. ضمير انجلترا التى يحكمها الاشرار وبتنكر لها الاحرار .

ان مسرحية **« الولايات المتحدة »** التى تتخلى عن الخلود الفنى ، نتيجة لكل هذا الاستغراق فى جزئيات العصر ، تعد اليوم عملا فكريا غير عادى .. عملا ملتزما يستمد خلوده من عصريته .. ومن تعبيره عن أحداث العصر .

وكم يحتاج كل عصر على حدة الى مفكر معاصر ملتزم يقدم مثل مسرحية **« الولايات المتحدة »** أو العار الامريكى فى فيتنام ! .

فتحى العشرى

التجريد والتجسيد
فى معرض الفنان .. صالح رضا

• هل يمكن للفنان أن ينشغل بالقيم الجمالية فى هذا الوقت بالذات ، أم لابد له من الارتكاز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ؟
• هذا هو السؤال الذى يطرحه معرض الفنان التشكيلى « صالح رضا » ..



الفضـــاء

لم يكن يدرى وهو يجلس الى جوار والده الساعات الطوال يعجب بقطعة الفيروز وهو يصوغها .. وبالذهب يتلوى بين يديه .. أحيانا أصفر يتوهج بغموض .. وأحيانا أبيض صريحا كى يلائم لون التوباز أو الفيروز أو الياقوت ، لم يكن يدرى أن ذلك الذى يحدث أمامه سيكون له أكبر الأثر عليه فى مستقبله ، وتعلم **صالح رضا** الطفل الصغير الصنعة من أبيه . ولم يكن ذلك فقط هو أول احتكاكه بالفن .. بل كان للمكان الذى تربى فيه – حى خان الخليلى – أثر كبير عليه أيضا .. فالمبانى تكون تشكيلا عربيا جماليا ووظيفيا .. والطفل الصغير يرى ويختزن ما يراه .

وامتلأ صالح حبا للفن .. وكان لابد لهذه المحاولات غير الواعية أن تتطور وأن تنضج .. وفجأة اتضح الطريق أمامه .. لم لا ينمى تلك المعرفة التلقائية بطريقة أكاديمية ؟ وكان التحاقه **بكلية الفنون الجميلة** عام ١٩٤٧ .. ولكن مرة أخرى .. يجتذبه الخزف .. والزجاج المعشق .. والزخرفة العربية .. فيتابع دراسته فى فن النحت والزخرفة فى **كلية الفنون التطبيقية** بالقاهرة ثم ببراغ .. ويواصل رحلته الفنية الى لندن .. وهناك الى جانب رؤيته لتلك الأعمال المتطرفة فى الحداثة كان يعد بحثا عن **« التجريد فى الفن الاسلامى »** .

ومعرض **صالح رضا** المقام حاليا بالغرفة التجارية بباب اللوق يحوى خمسة تماثيل و ٣٠ لوحة مصاغة جميعها بخامة البلاستيك .. وكلها تصور آخر مرحلة وصل اليها صالح رضا حيث رسمها وصاغها جميعا فى الفترة ما بين عام ١٩٦٥ و ١٩٦٧ .

وصالح رضا نحات ومصور وحفار وخزاف .. وكما تمرس بمعظم فروع الفن التشكيلى تمرس أيضا ببعض الأساليب الفنية التى امتلأ بها هذا العصر . ولقد كان لتأثره **بخان الخليلى** وما اختزنه من أشكال وألوان فى فترة الطفولة ، والأحجار التى كان يصوغها بجرأة لا تخلو من رقة وحساسية كان لهذا كله امتداد فى أعماله النحتية الخزفية .. فهو يصوغ العروسة التى يسميها **« عروسة المولد »** بحيث يبدو رأسها مرفوعا على أعمدة تشبه أعمدة المعابد المصرية القديمة .. وقد تكون تلك الأعمدة رقبة أو ضفائر شعر .. لكن ذلك لا يهم .. كل ما يهم هو هذا الفراغ الواعى المنظم الذى يشكل وحدات متشابهة تقترب كثيرا من الوحدات الزخرفية .

ثم ينحت صالح رضا **« امرأة جالسة »** .. الكتلة فيها ممتلئة .. ولا مجال للفراغ الا عند الرأس .. والتمثال يرتكز على الكرسى الذى يوظف فى نفس الوقت قاعدة يقوم عليها التمثال .

وعموما فان أعماله فى النحت فى تلك الفترة تختلف عن أعماله الحالية .. مع أنها **تعد فى الواقع** امتدادا صريحا لها .

فى تلك الفترة كان من النادر أن نجد لصالح رضا تمثالا غير منفرد .. فجميع أعماله وحيدة ومغتربة وجامدة .. تكاد تفتقر الى عنصر الحركة .. فهى اما امرأة جالسة .. أو وجه لفتاة .. أو فتاة بمفردها تبتهل .. وعموما فان الكتلة المشخصة التى أمامك توحى بأن **صالح رضا** قد بدأ بكتلة مستطيلة مجسمة .. أحدث فيها فراغات . أما القاعدة فكانت مركز الثقل فى التمثال ، والاهتمام كله كان مركزا على المنظر الأمامى .. ولكن كلما احترك صالح مع الخامة .. واقترب منها وتفهمها كثرت الفراغات .. ورقت القاعدة .. وانصب الاهتمام على كافة زوايا التمثال .. وأصبح

هناك رفيقا للمرأة الجالسة .. تماما كما فى تمثاله « **الأريكة الخضراء** » الذى نال عنه **جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦٥** والذى يصور رجلا وفتاة يجلسان على أريكة عربية التصميم .

واعمال النحت التى يعرضها **صالح رضا** بالغرفة التجارية تبدو كما لو أنها تحكى جميعا قصة .. فكل عمل يقود بالضرورة الى الآخر .. وقد يكون أحيانا متتابعات أو متتاليات على نفس الفكرة .. ففى البدء كانت المرأة وحيدة .. منحوتة ومتقوقعة فى محراب .. والفراغات توحى بالخلاص .. وبقدسية المكان .. وما بداخل المرأة ساكن ومستكن .. ولكن فى المرحلة التالية مباشرة وفى تمثال « **ارتباط** » لا تلبث الكتلة أن تتحرك فيحدث الانفجار .. وتخرج الأيدى من هذا الشىء الكامن بداخل المرأة والذى يتضافر مع يدى المرأة فى ايقاع متوازن ومثير .. وتكثر التجاويف .. وترق القاعدة ، ومع ذلك فالاندماج لا يزال هناك ولا يزال هذا الاحتواء وهذا التفانى فى الغير .. يأتى بعد ذلك تمثال « **انطلاق** » كتلة الأيدى تدخل لينبثق الرأس فى تجريد هندسى واع .. ومع ذلك فما زال المتلقى يشعر بحضور هذا الشخص الذى ما زال صالح رضا يشعر به ولما يتخلص منه بعد .. وتذوب بالتدريج قاعدة التمثال حتى تكاد تتلاشى متجاهلة وجود القاعدة .. كى تصبح الأرض كلها قاعدة لهذا التمثال .

وتتجمع الشخوص لتصبح خمسة فى تمثاله « **القائد** » وتتقارب الشخوص فى ديناميكية مثيرة ومنسقة .. وصالح رضا يهتم بالنسب الجمالية .. بين الفراغ والكتلة .. وبين الفراغ والفراغ .. وبين الكتلة والكتلة .. ان هذا التوازن المحقق بين كافة أجزاء التمثال سواء بالتكرار المنظم لوحدات الفراغ او الكتلة او بتنوع الحركات والأشكال يجعل المتلقى يعتقد ان هذه الكتلة الجامعة والتى لها طابع هندسى مشخص ستتحرك من مكانها وتنطلق .. بل وتتكلم .. ان كل زاوية من زوايا هذه القطعة النحتية تعطى العين شكلا جديدا .. جميلا .. ومعبرا ..

ويرغمك صالح رضا فى كافة أعماله النحتية على الشعور بانه فنان متصالح على خامته .. فالملمس ناعم رائق .. ولون التمثال هادىء رصين .. والفراغات واعية .. وتعد الفراغات المحيطة بالتمثال من كافة الجوانب عاملا من العوامل الهامة فى رؤية التمثال وتفهمه .. انها مرتبطة به ارتباطا مباشرا .. لذلك فان أعمال صالح رضا هذه تحتاج الى الهواء الطلق .. الى المكان المفتوح .. الى ميدان .. الى حديقة .. كى تتنفس وتعيش .. وكى تقع انظار الجمهور على أعمال فنية جميلة وقيمة ــ فتخلق بذلك الذوق الفنى والتربية الجمالية .

نأتى بعد ذلك لأعمال صالح رضا فى التصوير .. وقبل أن نتعرض لتلك الأعمال المعروضة حاليا نلقى بنظرة على أعمال صالح رضا الأولى فى التصوير .

بدأ صالح رضا أعماله فى التصوير متأثرا بالمدرسة **الحوشية** .

ففى عام ١٩٥٠ كانت شخوصه محرفة .. ومشوهة .. والألوان فيها عنيفة صاخبة .. تكاد تسمع وقعها على سطح التوال .. وكما فى النحت والخزف لجأ صالح رضا للأساليب والمواضيع الشعبية .. فالفتاة ذات العيون الفرعونية تمسك بعروسة المولد ذات الألوان الصريحة الصاخبة .. والكرسى عربى التشكيل .. والأرضية بها وحدات شعبية تكاد تكون متنوعات على عروسة المولد مثل الديك والحصان .

أما أعماله التى يعرضها الآن والتى يفصلها عن أعماله الأولى فاصل زمنى يكاد يصل الى حوالى خمسة عشر عاما ، فقد قفز بها صالح رضا قفزة واسعة فى عالم الفن .. **لقد أدرك صالح رضا أن اللون .. والخط .. والشكل يمكن أن تكون غاية فى حد ذاتها** .. فنرى أعماله ذات الأحجام الكبيرة .. أقرب الى التجريدية الهندسية لكنها واعية .. ان صالح رضا فى الحقيقة يعبر فى لوحاته عن شىء غير محسوس .. عن عالم غير مرئى .. وأحيانا يفقد التلهف الجياش على اللون .. وهذا البحث الواعى عن الشكل والتشكيل ، يفقد **الرؤية العامة لمضمون العمل ذاته ..** ويكاد يوحى بأنه يخاطب القدرة البصرية .. **فالدائرة والقوس ..** والخط المنحنى .. وتنغيمات الألوان المتعددة لها تأثيرها المباشر والواعى على القدرة البصرية ..

فى لوحته « **الفضاء** » يخيل اليك انك ترى الفضاء بأسره .. بل ترى

المحراب



العالم كله .. مجردا ومنغما .. عميقا وشاسعا .. فهو يشير الى الكواكب والى المجرة والى دروب السماء .. فمسطح اللوحة به دائرتان تعملان على التوازن الشكلى **تشكيلا** .. والتوازن الكونى مضمونا .. وألوان هذا الفضاء موضوعة بهارمونية آسرة .. فالأحمر بلون عروسة المولد يجاور الأبيض الباهت الذى يصبح رماديا .. والأصفر يتوهج وينير من بين ثنايا البنفسج والبرتقالى .. والأرضية الرمادية تكاد تختفى من جملة تلك الألوان .. وفى الدوائر .. والأقواس .. فى دروب هذا الفضاء المنغم .

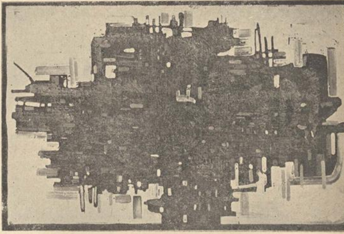
والواقع أننا نجد **صالح رضا** هنا يتطور بأعماله فى التصوير من الأكاديمية الى التجريدية .. أحيانا التجريدية الخالصة .. وأحيانا التجريدية التعبيرية .. واحيانا نرى فى تجريديته آثارا من **الانطباعية والتعبيرية والحوشية** التى افتتن بها فى بداية حياته الفنية .

وفى أعماله فى الحفر **(مونوتيب)** المعروضة حاليا بالمركز الثقافى التشكيلى نرى صالح رضا يتعاطف مع الشكل المعمارى الهندسى .. فمن وراء تكويناته التجريدية نحصل على تلك المشخصات التى كان صالح رضا قد بدأها فى **أواخر الأربعينات** والخمسينات .. فالعين تلاشت بالتدريج .. وتلاشت أيضا بقية التقاطيع .. ثم تلاشت أخيرا تفاصيل الأيدى والأرجل لتصبح فى النهاية أشكالا هندسية لكنها مع ذلك انسانية .

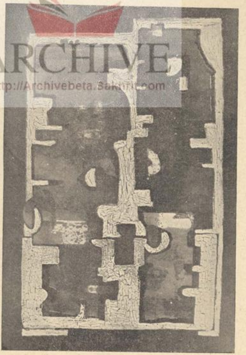
وأعمال صالح رضا فى الحفر تقترب كثيرا من التصوير .. فمع أننا فى (المونوتيب) لا يمكننا الحصول الا على نسخة واحدة .. الا اننا نجد صالح رضا يستخدم أسلوب **الكولاج مع المونوتيب** اذ يقص الورق الملون المطبوع ويلصق بعضه الى جوار البعض الآخر وبذلك يكون صالح رضا أول فنان مزج فرعا من فروع الحفر بأسلوب من **أساليب التصوير** .

وأخيرا .. فان صالح رضا المصور والحفار والخزاف والنحات قبل وبعد هذا كله فنان قدير وأصيل أعطى الكثير وما زلنا ننتظر منه الكثير جدا .

روضة سليم



التصنيع



تراكيب

حديث مع: روسيلليني

ما هو مصير الواقعية الجديدة
ما هي السينما الروائية والسينما التعليمية ؟ ما هي سينما المخرج — المؤلف ؟

كانت مناسبة انعقاد مهرجان السينما الأخير في ڤينيسيا ، في **الصيف الماضي** ، فرصة للقاء والتحدث مع المخرج السينمائي الايطالي **روبرتو روسيلليني** ، أحد أركان وبناة الواقعية الجديدة . فقد جاء روسيلليني الى ڤينيسيا بمناسبة عرض فيلمه الأخير ، **« استيلاء لويس الرابع عشر على الحكم »** ، الذي أنتجته فرنسا ودخلت به المهرجان الايطالي مع فيلم ثان هو **«المخلوقات»** من اخراج المخرجة الفرنسية **اينيس فاردا** .

لذلك يعتبر هذا أحدث حديث مع مخرج طالما كان لأفكاره وآرائه دوي في الأوساط الثقافية في العالم كله ، نظرا للمدرسة التي ينتمي اليها — أو التي جعله النقاد ينتمي اليها — ولاستقلال آرائه وجرأتها ولعمق ونفاذ نظرته نحو العالم الذي نعيشه اليوم .

والتحدث الى مخرج سينمائي عتيق عرف عنه الواقعية في أسلوبه ، قد يجعلنا ننتظر ان نستمع الى آراء تدور كلها حول العالم الملموس وطبعا حول حرفيات السينما ومشاكلها . لكننا سوف نتعجب عندما نسمع روسيلليني يتحدث وكأن الواقعية والسينما هما آخر ما يعرف عنه شيئا وآخر ما يلقي اليه بالا . وليس في هذا أية غرابة ، فواقعية روسيلليني ليست مجرد نقل للواقع ، انما واقعيته تنطلق فقط من الواقع لتطير بعيدا وتستقر في عالم غير الواقع ، عالم أبعد من الأحلام حيث نسمع روسيلليني يتحدث عن الانسان كما يجب أن يراه اليوم ، رغم يقينه أن هذا الانسان أبعد ما يكون عن هذه التمنيات .



س : بدا لنا في أحاديثك السابقة أنك تستشعر نوعا من المرارة نحو العالم والفن المعاصرين .

روسيلليني : لست أشعر بأية مرارة . **لقد كان للفن دائما ، في كل ثقافة وفي كل حضارة ، دور هام يقوم به وهو : تفسير المرحلة التاريخية التي يعيشها الانسان تفسيرا كان في متناول الجميع .** فمن **« جيوتو »** الى **« هوميروس »** كان الأمر كذلك : اعطاء المعنى الحقيقي للأشياء ، اعطاؤه مجردا من كل غرض تعليمي . أما اليوم ، فقد فقد الفن دوره هذا ، على ما يبدو لي ، **جميع الفنون فقدت هذا الدور .**

س : لقد أدهشتنا كثيرا ، منذ بضع سنوات ، عندما أعلنت أنك ستترك السينما الروائية لتتفرغ للسينما التي تستهدف التعليم . لكننا ، بعد أن شاهدنا فيلم **« استيلاء لويس الرابع عشر على الحكم »** ، خيل الينا أن تقيم السينما الى فيلم روائي وتعليمي والى ما شابه ذلك ، كل هذا لا معنى له . قد يكون فيلم **« استيلاء لويس الرابع عشر على الحكم »** فيلما تعليميا ، لكنه أولا وقبل كل شيء فيلم روائي رائع .

روسيلليني : يجب دائما ، في كل موضوع نتناوله ، أن نحاول القيام بعملية **« استخراج »** لكل ما تحتوي عليه الأمور في باطنها . فليس ضروريا أن نحاول فقط « استخراج » ما تحتوي عليه من علاقات غرامية أو جنسية . وفيلم هذا مثال لذلك . انه من الدقة التاريخية بمكان ، فهي دراسة لتكنيك القيام بانقلاب ضد حكم قائم . وحيث أننا بازاء محاولة

و مغامرة لا شك انسانية ، وتستحق منا بالتالى كل انتباه ودراسة ، فمن الطبيعى محاولة « **استخراج** » الانفعالات التى تنبعث من موضوع كهذا .

روسيلليني والواقعية الجديدة

س : هل حدث لك تحول مفاجىء فى اتجاه أعمالك فى فترة ما ؟

روسيلليني : لا أعرف . اننى لا أهتم بذلك . فالذى يهمنى هو أن أكون على وفاق مع نفسى فى اللحظة التى أعيشها . اننى لا أهتم بالماضى . وأنت تعرف المثل القائل : لا يجب على الانسان فى عيشه أن يتكل على دخل يأتيه من أرضه .

س : الا يمكن أن نقول ان العامل المشترك فى جميع أفلامك هو موقف من الصبر ازاء الأحداث ؟ انك فى أفلامك تنتظر حتى تعلن الأشياء عن نفسها بنفسها . هل هذه هى الواقعية الجديدة بالنسبة اليك ؟

روسيلليني : اننى لا أحب التقسيمات ، بما أنها تؤدى الى أن ننسى نهائيا ما تحتوى عليه . ما هو المهم ؟ المهم هو أن نكتشف الناس كما هم عليه فى الحقيقة . وهذا هو أجمل شىء فى الوجود . يجب اذن أن نبدأ ، فى أى عمل نخوضه ، بدون أية فكرة مسبقة .

س : ألم يكن لديك فكرة مسبقةعن لويس الرابع عشر ؟

روسيلليني : لم أكن أعرف عنه الا القليل ، هذا كل ما فى الأمر .. عندما يكون لديك فكرة مسبقة عن شىء ، فانك تقوم بمحاولة لاثبات نظرية . ويعتبر هذا ، فى حد ذاته ، تعديا على الحقيقة وتعديا على مبدأ التعليم .

روسيلليني والانسان المعاصر

س : هل يمكن تفسير فنك السينمائى على انه فن الملاحظة ؟

روسيلليني : نعم . **اليقظة** والملاحظة . عندما ننظر الى انسان ما ، ماذا تكون حصيلتنا ؟ ذكاؤه ورغبته فى الحركة ، ثم نواحى الضعف الكبيرة فيه . لكننا نلاحظ فى النهاية ، أن الانجازات العظيمة تأتى نتيجة كل هذا مجتمعا .. لقد صعقت ، وأنا صغير ، عندما علمت أن نابليون كان يرتجف مثل ورقة الشجرة أثناء حصار « طولون » ، وعندما قال له أحد الجنود المجاورين له متعجبا : « ولكنك ترتجف من فطرة الخوف ! »، أجابه نابليون : « لو كان لديك الخوف الذى فى ، لكنت وليت هاربا » . ان هذا البعد المزدوج لدى الانسان هو الذى يثيرنى . هذا البعد الشاسع الاتساع . **انه صغير ، حائر ، أبله وساذج ، وينجز أعمالا عظيمة .**

س: انك تتناول لويس الرابع عشر بنفس الطريقة التى سبق أن تناولت بها القديس « **فرنسوا داسيز** » ، من خلال جوانبه الصغيرة ، من خلال الخجل فى طباعه . انه يبدو كالطفل فى هذا الفيلم .

روسيلليني : ان المثير فى الانسان هو ضعفه وليس قوته . **لقد فقد** الانسان فى الحياة المعاصرة كل شعور بطولى فى الحياة ، فيجب ارجاعه اليه ، لأن الانسان **بطل** . كل انسان بطل . ان المعركة اليومية معركة بطولية . وحتى نتمكن من التعبير عن كل هذا ، يجب أن نبدأ من أسفل ، أى من الجوانب الصغيرة .

س : هذا يذكرنا بما جاء فى فيلمك « **الچنرال دى لاروڤيرى** » . ان هذا الچنرال شخص حقير فى بداية الأمر ، لكنه يصبح فى النهاية بطلا . أليس كذلك ؟

روسيلليني : نعم ، انه يموت بطلا. ويحدث هذا بعد أن يعتريه شىء من الجنون المرغوب فيه ، والذى يدفعه الى العمل بحيث ينتهى بطلا . اننى أنتظر دائما وأتمنى أن يأتىهذا الشىء من الجنون .

س : فى ڤيلمك « **سفر الى ايطاليا** » ، هل تأتى هذه البطولة من داخل الشخصيات أم أن هناك قوة ،

نوعا من الالهام ، يبدل هـــــذه الشخصيات رأسا على عقب ؟

روسيلليني : لا أستطيع أن أجيبك على هذا . وحتى أستطيع ، يجب على أن أكون من أنصار نظرية ما ، وليست هذه كلمة مناسبة ، حيث أن موضوع ســؤالك يتعلق بالايمـــان . وكل ما أستطيع أن أجيبك عليه هو أننى أحاول محاولة متواضـــعة لأكتشف الانسان . انه رأيى الثابت الذى لا يتغير فى الانســـان ، الرأى الذى يمكن أن يقتــرب من المســيحية أو يتجانس معها .

روسيلليني وحضارة اليوم

س : يبـــدو كذلك أن النظـــرة الحضارية قد أصبحت لديك رأيا ثابتا آخر ؟

روسيلليني : ان الذى يدهشـــنى هو أننا نعيش فى حضارة تبـــدو من السطح ــ وحتى من وجهة النظـــر التكنيكية العلمية ــ متطورة ، بينما حضارة الانسان لم تدركها بعـــد . وبالتالى ، فماذا يمكن أن نقول ؟ هل نقول : ان هذه الحضارة التكنيكية العلميـــة ســـيئة ؟ أم أن الانسان لم يتمكن من أن يطوعها بحيث تلائمه ؟ المهم فى كلتا الحالتين هو أن نضـــع الانسان صراحة أمام هذه المشكلة ، حتى يمكن أن يكون الحـــكم على كل هذا . فاذا لم تكن الحضارة ما يجب أن تكون ، فعلى الانسان أن يعى ذلك وان يلجأ الى جميع وسائله ليغير هذه الحضارة . واذا اتضح للانسان أنها حضارة قيمة وانها لا تحتاج الى أن يغيرها ، فيجب اذن أن يسيطر عليها ، أن يصبح سيدا عليها تماما .

س : لقد قلت أخيرا انك تريد أن تعيد وضع الانسان فى مكانه بالنسبة لأفقه . أليس « **القلق المعاصر** » مرتبطا بالشك وبكون النـــاس قد أصبحوا لا يرون هذا الأفق ؟

روسيلليني : هذا صحيح . لنحاول النظر معا الى الأمور جـــديا ، فيما تفيدنا المدرسة ؟ ان المدرســـة تمنحك معلومات عامة جدا فى الصغر . وبينما أنت تكبر ، وبالتالى ملكتك عـــلى الاستيعاب الشامل للأشـــياء تكبر كذلك ، فانهم يجعـــلونك تتخصص . انك تذهب الى الجامعة ، وتعرف كل شىء عن الجســور وكل شىء عن الطرق وكل شىء عن حسابات الأسمنت ، وقد أصبحت لا تعرف أى شىء بتاتا عن بقية الأمور . **ان الذى يجتاحنا كل يوم هو الاعـــلام والصـــحافة والاذاعة والتليفزيون والسينما وجميع الأشكال الفنية** . ماذا تقول لك كل هـــذه الأجهزة ؟ انها لا تقول لك أى شىء عن طبيعة حضارتنا . انها لا تعـــدو أن تكون تعبيرا عن شعورنا بالقلق ازاء هذه الحضارة .. أظنها كانت ملاحظة مفيدة . لننتقل الآن الى نقطة أخرى . حتى فترة قريبة من الزمان ، حتى نهاية القرن الثامن عشر ، أى حتى اليوم الذى أخذ فيه التطور التكنيكى العلمى يتقدم بسرعة مذهلة ، كانت الحضارة ، التى ســـارت ببطء فى تطورها ، ترتكز على قواعد راســـخة جدا : كانت هناك التوراة والتاريخ والميثولوجيا اليونانية ـــ الرومانية . وكانت جميع الفنون عبارة عن محاولات للتعبير عن هذه الحضارة . وفجأة ، فى القرن الثامن عشر ، بدأت الأمـــور تسير بسرعة كبيرة . **لقد أصبح الانسان سيدا على كل طاقات الطبيعة** . لكنه لم يع هـــذا جيدا . ولم يقم الفن بدوره . فماذا يحدث اذن عند ذلك ؟ عند ذلك لا يصبح لدينا أفق ، ونغدو فى ضـــباب . لا نعرف الى أين نحن ذاهبون . **وهذا هو القلق** .

المثلث الزجاجى

س : هـــل تؤمن بالايديولوچيات كمبدأ لأى عمل ؟

روسيلليني : كلا . يجب التعرف على الأشياء بعيدا عن كل ايديولوچيا. فان كل ايديولوچيا هى مثلث زجاجى يعكس من خلاله الضوء .

س : وهل تؤمن بأنه فى استطاعتنا أن نرى بدون أحد هذه المثلثات ؟

روسيلليني : أنا ، من ناحيتى ، أؤمن بذلك . ولو لم أكن أؤمن به لما سببت لنفسى كل هذا العناء . ان نقطة البداية ــ التى يمكن أن تكون صحيحة كما يمكن أن تكون خاطئة ــ تبدأ من هنا : **اما أننا نؤمن بالانسان أو أننـــا لا نؤمن به** . اذا كنا نؤمن بالانســـان ، فانه يمكن أن نرى أن الانسان قادر على عمل كل الخيـــر الممكن . واذا كنا لا نؤمن بالانسان ، فان هذا الكلام يصبح بلا جدوى . **أما أنا فأومن بأن الانسان قادر على الاتيان بكل الخير الممكن ــ لو عرف .**

س : لنعد الى أفلامك . ان « **سفر الى ايطاليا** » كان يعبر عن ذلك منذ زمن بعيد . ان الشخصيات فى البداية لا يرون شيئا مما يحدث فى داخلهم ومن حولهم . ثم يتولد القلق . ثم يتعلمون كيف يرون .

روسيلليني : لقد فتحوا أعينهم .. لقـــد التقى الزوج والزوجة بغرض السير فى الحياة سيرا عاديا نزيها ، بالحصـــول على ربح مالى مستمر وبفتح حساب فى مصرف من المصارف وبالعيش حياة فيها الستر . ان حياة كهذه مثل أعلى منتشر جدا ، أليس كذلك ؟ لكنهما لم يكونا بشرا .

س : انك الآن فقط تقول هذا . لكنك عندما تنظـــر الى شخصياتك أو تصورهم فى فيلم ، فاننا لا نشعر بأنك تلقى عليهم أى حـــكم . انهم يبدون أحرارا للغاية .

روسيلليني : أعود الى ما قلته . **ان كل ايديولوچيا تحتوى على الحسن وعلى السيىء . لكنها تحد من حريتك.** والحرية هى المركز والمحرك لكل شىء . **انك لو توصـــلت الى اكتشاف ما ، وأنت حر ، فهذا شىء عظيم . أما اذا توصلت الى أن تصبح انسانا كاملا ، نتيجة الخضوع لمبادىء معينة ، فليس فى هذا أى عمل بطولى** . وما يشغلنى هو أن أضفى هذا المعنى البطولى على الحياة .. اذا كان الانســـان يملك قوة ما ، فيبدو لى أنها : اكتشافه لنوع الحياة الروحية التى يريد أن

يحياها . لنأخذ مثلا : **هتلر** . انه يجبر الناس على الطاعة . انهم فى الطريق القويم لأنهم قد أطاعوا . هنا يصبح الخطر كبيرا . لكن عندما يتمكن الانسان من أن يختار ، فهنا فقط يصبح انسانا . **ان الحرية الكاملة هى التى يجب أن تكون نقطة البداية فى هذا الاختيار ، رغم كل ما يمثل هذا من امكانية الوقوع فى الخطأ ومن امكانية الضلال فى طرق متشابكة .**

س : ومن امكانية أن يفقد الانسان روحه .

روسيلليني : انه بهذا يصبح بطلا . ما هو القديس ؟ انه من وجد نفسه أمام خطر الوقوع فى الهلاك . انه دائما على وشك أن يهلك . أية زلة قدم يمكن أن توقعه . ان الموهبة الوحيدة التى لا يملكها الا الانسان وحده هى القدرة على التمييز . كل تصرفات الانسان الأخرى تجدها لدى الحيوان ، لكن بدرجات متفاوتة : الطاعة والاعتياد على الشىء ، الخ . ان الحيوان يسير فى اتجاه ما ويأتيه هذا الاحساس بالسير ، عن طريق الغريزة أو الانجذاب الطبيعى . انه يتجه بكل بساطة نحو الأشياء التى تناسبه عمليا .. ولا يجب أن تكون الحياة مجرد فعل عملى . **لقد خلقنا اليوم الأسطورة البراجماتية للحياة . فماذا أصبحت حياة الروح لدى الانسان ؟** هذا هو الخطر .

س : ان البطولة لديك لا ترتبط أبدا بعمل فردى . انها مرتبطة بعمل جماعى ، بالمجموع كله .

روسيلليني : يجب على كل فرد كوحدة أن ينسجم مع المجموع . كيف ذلك ؟ عن طريق التسامح . التسامح من الأفعال التى تأتى نتيجة حكمة واسعة . أن تكون متسامحا هو أن تخرج من مجرد الطاعة لتصل الى شىء ما ينبع من ضميرك . ان الخطر فى عالم اليوم يكمن فى اننا نعيش حسب تقويمات . ان التقويم لا يوصلك الى الضمير ، وبالتالى لا يوصلك الى الرغبة البطولية فى أن تنمو روحيا .

لويس الرابع عشر

وقبل أن يتحدث روسيلليني بشىء أكثر من التفصيل عن فيلمه الأخير « **استيلاء لويس الرابع عشر على الحكم** » ، يجدر القول بأن الصحافة الفرنسية قد استقبلت هذا الفيلم بترحيب كبير . لقد اعتبر بعض النقاد هناك أنه أول فيلم تاريخى حتى اليوم ، ذاهبين الى أن الأفلام التى عرفت بالتاريخية قبل ذلك ، منذ فيلم « **أكتوبر** » **لايزنشتاين** حتى فيلم « **سينسو** » Senso **لفيسكونتى** ، أقرب ما تكون الى التحويل الدرامى الروائى منها الى التاريخ المحض . ففى « **استيلاء لويس الرابع عشر على الحكم** » ليس هناك مجال للتحويل الدرامى ولا لتزيين الأمور ولا لترك الخيال ينسج خيوطه فى أى من المواقف .

س : لقد قال عنك المخرج السينمائى الفرنسى « **جودار** » انك بذهابك الى أقصى حد فى الواقعية ، تلتقى فى النهاية بالمسرح . فى نهاية « استيلاء لويس الرابع عشر على الحكم » تصبح حياة الملك مجرد عرض مسرحى . مثال ذلك مشهد الملك أثناء تناوله الطعام .

روسيلليني : نعم انه يعيش فى عروض مسرحية . انه يعيش للآخرين وحتى يقفز من فوق رؤوس الآخرين . وذلك الى أن نصل الى المشهد الأخير حيث يطلب أن يبقى وحيدا فيخلع ملابسه . هنا فقط ينقذ لويس الرابع عشر نفسه من الهلاك . ان فتوحاته جعلته يصل الى حالة نفسية مريرة ، فيأخذ فى التحدث عن الشمس والموت ، الشيئين اللذين لا نستطيع أن ننظر اليهما ، وهى جملة لأحد الفلاسفة . انه الشك . فى هذه اللحظة ، يتحول لويس الرابع عشر فى اتجاه انسانى . ان المهم لديه هو أن المرارة التى يستشعرها قد أوصلته الى التأمل والقدرة على التمييز . فى اللحظة التى يقول فيها : « **أريد أن أكون وحيدا** » ، فى هذه اللحظة يذهب عنه كل كبرياء . انه عندما يأخذ فى



خلع ملابسه ، يخلع معها كل أقنعة المهزلة التى عاشها والتى من أجلها سار من خلفه كل الآخرين . انه الآن قد انقذ روحه تماما من الهلاك .. ان ما أحب فى هذه الشخصية هى شجاعته التى لا حد لها : المشهد عند الخياط مثلا . ورغم ما فيه من وقاحة الا أنه يظهر لنا مع ذلك الخجل الكبير فى طباعه .

س : انه يصارع نفسه .

روسيلليني : هنا تظهر شخصيته ذات الوجهين أو البعدين ، وهذا ما يجعلها شخصية غير عادية .

س : قد تكون هذه أول مرة تدرس فى أعمالك شخصية يبدو أنها غير قادرة على أن تمنح حبها للناس . ان **« مازاراف »** فقط فى هذا الفيلم ، هو الذى يظهر قادرا على العطاء أثناء احتضاره .

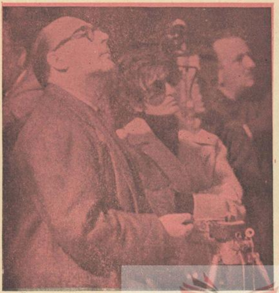
روسيللني : لا تنس أن الشخصية الرئيسية فى الفيلم ملك وملك يحكم . فماذا تريدون اذن ؟

س : كيف كانت ظروف عملك فى هذا الفيلم ؟

روسيلليني : لقد تركوا لى الحرية الكاملة . لم اكن أريد نجوما ، بل شخصا عاديا ومعينا . فتركونى أفعل ما أشاء . لقد أصبح هذا الشىء غير موجود فى السينما .

س : ان « جودار » يتوصل الى هذه الحرية فى العمل ، بعمل أفلام ذات ميزانيات محدودة .

روسيلليني : نعم ، ولكن هذا يربط المخرج بموضوعات معينة . انه ، حتى بميزانية محدودة ، فانت لا تستطيع أن تخرج عن هذه الموضوعات التى تتكرر دائما . ان فكرة سينما المخرج ـ المؤلف ، وهو المخرج الذى يريد أن يلتزم بموضوع رئيسى فى أفلامه ، لم تعد موجودة ، لو استثنيت **« جودار »** و **« رينيه »** وبعض الآخرين .



روسيلليني فى أثناء العمل

روسيلليني والسينما الايطالية الجديدة

س : ما رأيك فى الطريقة التى أثرت بها فى السينما الايطالية ؟

روسيلليني : ان السينما الفرنسية هى التى قد اكون أثرت فيها ، أما السينما الايطالية الجديدة فلا . ان علاقاتى بالسينمائيين الفرنسيين الشبان علاقات ودية وانسانية . وهذه العلاقات لا توجد مع السينمائيين الايطاليين .. أما اذا كنت قد أثرت فى بعض السينمائيين الايطاليين ، فان ذلك قد حدث من خلال أفلامى فقط ، فلم توجد علاقات انسانية من شخص الى شخص . أما مع الفرنسيين فقد وجدت هذه العلاقات .. فى آخر مرة قابلت فيها المخرج **« ترونو »** ، أخبرته فيها أن ابنتى قد أجرى لها عملية جراحية ، فشعر بضيق . وهذا شىء أثر فى كثيرا . ثم قال لى : هل تعلم . انك فرد من أفراد العائلة ! هذه هى الاكتشافات التى يجب القيام بها .. أما فى ايطاليا ، فاننى لم أصادف أبدا مثل هذه العلاقات الودية .

س : ان الشاعرية عندك تتخذ صورة مفاجئة . ان شخصياتك تنتظر ، ثم فجأة ، وكأنها قد صعقت ، يجتاحها نور داخلى .

روسيلليني : انك قد لجأت الى تعبير صحيح فى حديثنا ، منذ قليل ، وهو كلمة : الصبر . الصبر كذلك فضل من عند الله ! بعد ذلك يأتى النور الساطع الذى يبهر .

س : وأخيرا . مارأيك فى الجمهور ، اليوم ؟

روسيلليني : ان الجمهور ، لفرط ما اعتاد الا ينال احترامه من الفنان ، أصبح يصاب بضياع عندما يجد أنه ينال الاحترام بقدر كبير .

شفيق شامية



مشهد من فيلم
(موشـيت)

روبير بريسون
وفكرة السينما الجديدة

● هل تهتم السـينما بتصوير الحقيقة أم بتصوير الواقع ؟ .

● كيف تصبح السينما تعبيرا عن روح العصر !

بعد ١٧ عاما من اخراج ((**مذكرات حارس ضـيعة**)) للروائى الشهير **چـورج برنانو** (١٨٨٨ ـ ١٩٤٨) يعود **روبير بريسون** الى أعمال برنانو يختـار منهـا رواية أخرى هى ((**موشيت**)) ليخرجها على شاشة السينما الفرنسية .

وفى مؤتمر صحفى عقده بريسون انهالت عليه الأسئلة :

● متى تعرفت الى برنانو ؟ ؟

ـ عاد برنانو الى باريس مريضا فى صيف ١٩٤٨ قادما من تونس ، فدخل المستشفى وأجريت له عملية جراحية ومات .. وهكذا لم أتعرف اليـه . ولـكن عرفتــه من خــلال قراءتى ((**مذكرات حارس ضيعة**)) التى كانت منتشرة فى ذلك الوقت والتى فازت بجائزة الاكاديمية الفرنسية للرواية عن عام ١٩٣٦ .

● ولماذا قررت اخراج هذه الرواية للسينما ؟ .

ـ لم يكن اختيـارا ولكنه كان تكليفا .. فسعدت لسببين ، أولهما اخراج فيلم وثانيهما الاعتماد على عمل جيد وليس أى عمل .. وهكذا قررت أن أخدم الرواية لا أن أخدم نفسى .

● ما الذى شـدك فى ((مذكرات حارس ضيعة)) ؟ .

ـ تاثرت فى الحقيقـة بتصوير الحارس للعالم الخارجى .. هـذا التصـوير الذهنى الخالص الذى يعكس حياته الداخليـة فى الوقت نفسه .. ولذلك حرصت حرصـا شـديدا على ابراز هذا المعنى فى سيناريو الفيلم .

● ماذا رأى المتحمسون لبرنانو فى هذا الفيلم عند عرضه ؟ .

ـ أسفوا عليه .

● بالنسبة لحصيلة أفلامك فى أى مكان تضـع ((مذكرات حارس ضيعة)) ؟ .

ـ وانا اقوم باخراج الفيلم لازمنى شعور حاد بأنى مثل ((**الأعور فى مملكة العمى**)) حيث يلتقط الواقع أثناء التحليق ، فلا الـكاميرا ولا التمثيل ولا الممثلون ولا الاخراج يفيد فى المنهج أو فيما هو ((**ضد المنهج**)) .

● هل تعتقد اذن أن شخصيات برنانو تتطلب فعلا طريقة ((**عـدم التمثيل**)) ؟ .

— حقا .. فهو يعتمد على التصوير وليس على التحليل .. وهذا بالضبط ما افعله فى افلامى .. ومن هنا التقينا .. فاذا وجد التحليل فى افلامى فهو يجرى على طريقة مصورى « البورتريهات » .. ان الجانب اللاواقعى عند برنانو يمتزج دائما بالاسلوب الوقعى عنده .

● وبرنانو المسيحى .. هل هو منحرف ؟ وما معنى الثورة عنده ؟ .

— من لا يطيع تعاليم المسيح ، لا يعد مجرما .. هكذا يقرر برنانو .. والواقع انني لم أصل الى دراسة كاملة لفلسفة برنانو فى الايمان .

● هل تعتقد أن يأس برنانو هو أساس أعماله ؟ .

— ان اليأس فى أعماله جانب مسىء فى سلوكه .. وربما كان القارىء هو الذى يسىء قراءته .. ولعل الموت عنده هو بداية حياة وليست نهاية لها .

● ولماذا لجأت بعد ١٧ سنة الى رواية أخرى لبرنانو ، تخرجها على شاشة السينما ؟ .

— كنت فى حاجة الى عمل أقدمه للسينما .. ولم يكن عندى متسع من الوقت حتى أكتب بنفسى هذا العمل .. ولما كنت قد قرأت « موشيت » ولما كانت تروق لى كرواية بسيطة اقدمت على اخراجها دون تردد .

وانتهى المؤتمر الصحفى .. وقبل أن ينصرف الجميع ، قال لهم بريسون مبتسما : « أظن انكم لم تسألونى كثيرا عن « **موشيت** » ؟! »

وكعادته دائما ، لا يقع اختيار بريسون على النجوم للاشتراك فى افلامه ، فهو يفضل اختيار الاصدقاء .. من بين أصدقائه المصور **جان قيمونى** الذى أعطاه دور الحارس فى فيلمه الجديد « **موشيت** » ومن بين صديقاته الروائية **مارى سوزينى** التى أعطاها دور زوجة الحارس فى نفس الفليم .

اما مارى سوزينى فتقول :

« كنت ارى بريسون يوميا لمدة شهر كامل ، على الرغم من أن دورى كان قصيرا جدا ولا يحتمل أكثر من يوم واحد .. ان التمثيل معه ليس لهوا ومرحا ولكنه عمل جاد وشاق .. وان كان يطلع الممثل منذ البداية على الخطة التى ينوى تنفيذها .. ومع هذا فممثله مطلوب منه أن يغوص فى التجربة حتى يتمكن من الوصول الى أعلى مستويات الاجادة » .



« ولكن ما الذى يدفع بنا جميعا الى الاشتراك فى معارك بريسون واعتبارها فرصة ذهبية ؟ »

« بالنسبة لى يصبح التردد فى قبول العمل مع بريسون أو العمل فى السينما على الاطلاق أمرا مشروعا .. فانا لا اتمتع بوجه جميل : خاصة على الشاشة ، بحيث يصعب على أبرع المصورين اظهاره على غير حقيقته ويصعب على أفضل المتخصصين فى الماكياج تجميله .. ومع هذا قبلت العمل مع بريسون مؤمنة بأن نجاحى فى تنفيذ ما يطلبه منى .. فهو مرشد على قدر كبير من الكفاءة ، كما أنه يتمتع بما يسمى « **السحر** » .. »

ولكن بريسون يحب رغم ذلك أن يحتفظ دائما بالمسافة بينه وبين الآخرين .. فهو معتز بنفسه ، واثق منها .. وهو عندما يقوم بتنفيذ شىء لغيره فانه يتعامل معه بتواضع شديد .. داخل البلاتوه تراه صامتا منعزلا .. يعمل دائما بالنهار .. ويدرك تماما أن السينما هى عمل جماعى لا يتعارض مطلقا مع صمته وانعزاله .

وبريسون يرفض طريقة الشرح .. فهو لا يشرح لأحد من الممثلين أبعاد الشخصية التى يقوم بها متعمدا أن يتركه يتفهم الدور ويؤديه كما يتراءى له .. هذه الطريقة تجعل الاداء فى منتهى الصعوبة خاصة بالنسبة للذين لم يعتادوها .. ولهذا فان الممثل يجد نفسه مضطرا للنظر الى برسون وليس الى الكاميرا .. ومع هذا فان بريسون يتمتع بحصيلة هائلة من الصبر أمام تجارب الممثل واعادة اللقطة أكثر من مرة .. الشىء الذى يشجع الممثل على محاولة الوصول الى قمة الاداء فى الوقت الذى يدفعه الى الخجل .. وما يزيد من خجل الممثل هو أداء بريسون لأى دور وبمختلف الطرق أداء كاملا متكاملا من أول محاولة .. وهى لا تعد محاولة بالنسبة له ، فهى فى الواقع صورة نهائية لا تحتاج الى رتوش .

وكثيرا ما يردد بريسون قائلا : « **هذا خطأ اذن فهو حق** » .. ذلك أن الممثل اما أن يكون أو لا يكون **أحد شخصيات برنانو** .. فبريسون يريد من الممثل أن يطلق صوته هو ليعبر عن صوت الشخصية التى يتقمصها .. فهو يرى « **أن لكل انسان ماساته وأن كل الناس**



بريسون يخرج موشيت

مشتركون في مأساة واحدة هي مأساة الوجود .. » ولذلك فان التعبير عن المأساة الذاتية من شأنه ان يتخلع على مأساة أي شخصية من شخصيات برنانو او غير برنانو ..

هذا الواقع الذي يتراءى لبريسون هو في الحقيقة واقع موضوعي وغير موضوعي في نفس الوقت .. ولكن اذا كان الكائن هو « موضوع فكرة » بالنسبة للفيلسوف فهو بالنسبة لبريسون « موضوع » فحسب .. بلا تجريد ولا تجسيد ولا رمز .. هذا الكائن الذي يتفرد بذاتيته ويندمج في الذوات الأخرى ، يخرج عن ذاته ويعود اليها ابدا ، يتقمص شخصية غيره ويظل دائما محتفظا بنفسه .. هذا الكائن هو بريسون وهو بالتالي ممثلوه .. هي طريقة ينفرد بها بريسون ويتربع على عرشها .

ان الصفعة القوية التي يتلقاها الممثل من شأنها أن تخرجه عن طوقه وفي نفس الوقت تخلع القناع الذي يرتديه .. **ان الذي يريده بريسون من ممثله اذن هو أن يكون ذاتيا وموضوعيا في وقت واحد وبنفس القدر وعلى نفس المستوى .**

وعندما يهيىء بريسون الجو لتصوير اللقطة لا يدري الممثل بنفسه ولا يعرف أين هو ولا ماذا يفعل .. انه « يخرج من جلده » ليلبس جلد الشخصية التي يؤديها .

ومن هنا تصبح التجربة مثيرة بالنسبة لمن يعمل مع بريسون .. بريسون الذي يصنع عمله (الاخراج) من الاقتراب الشديد والالتصاق الحاد بالعمل الأصل (القصة) ، ويصنع هذا العمل الأصل من عمله العميق .. هذا التبادل الرائع لا يتم الا في بلاتوه بريسون وحده ودون غيره من المخرجين .

ان بريسون يبحث اساسا في الكشف عن خبايا الانسان وخفاياه .. وهو لا يبحث عنده عن الرذيلة أو عن جوانبه الهزيلة - مع علمه بوجودها - ولكنه يبحث عن الفضيلة عنده وعن جوانبه الرفيعة .. ولا يفوته أبدا أن يرعاه بالعطف والرحمة لاحساسه الدائم بأنه حتما سيموت .

سئل بريسون يوما هذا السؤال : « متى تنتهي من فيلمك وأين تتوقف ؟ » فأجاب قائلا : « **من الصعب تحديد ذلك فأنا نفسي وبصدق لا أعرف شيئا على وجه التحديد .** »

وهذا صحيح ، فالذين يعملون مع بريسون يدركون عن قرب مقدار الدقة التي يعد بها اللقطة ويختار بها زاوية الكاميرا ويحدد بها حركات الممثلين وتحركاتهم ويستقر بها على أقل التفصيلات .. ثم هو لا يهتم بعد ذلك كله بالديكورات أو المساحات الكبيرة والمسافات الهائلة .. انه يهتم فعلا بالموسيقى .. الموسيقى التصويرية المصاحبة للعرض كله ، سواء كانت مؤلفة خصيصا للفيلم أو من اختياره .. وفي حالة الاختيار فانه دائما ما يختار سيمفونيات أو مقطوعات لكبار الموسيقيين .

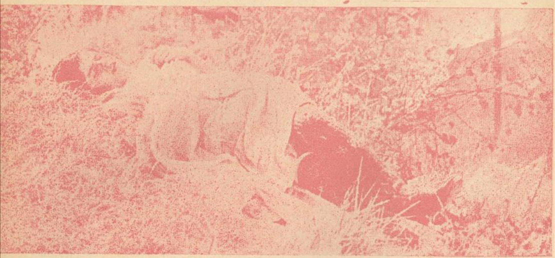
ودائما ما تبدأ أفلام بريسون بالموسيقى .. وهو يستخدمها في تركيز فكرة الفيلم وعرض هذه الفكرة منذ البداية .. ففيلم « **المحكوم عليه بالاعدام** » يبدأ بلحن جنائزي ينشده القساوسة داخل كنيسة .. وفيلم «**صدفة بالتازار**» - الذي يقوم ببطولته حمار - يبدأ بسوناتا تجمع بين الحزن والمرح .. أما فيلم «**موشيت**» فيبدأ بموسيقى احتفالات النصر .. موسيقى الفيلم الأول لموزار والثاني لشوبير والأخير لفردي .

الموسيقى اذن هي مفتاح العمل الفني عند بريسون يمنحه للمتفرج منذ اللحظة الأولى .. وعلى المتفرج بعد ذلك أن يدير هذا المفتاح في عقله ليفتح به نوافذ العمل جميعها .

فمثلا يكتفي برنانو بتصوير البؤس في روايته « **موشيت** » ، أما بريسون فيصور أسبابه ونتائجه .. يصور الجو العام المحيط بالبؤس ويغوص في حياة الشخصيات مصورا الجو الخاص له .. كل هذا ليصل في النهاية الى ابراز معنى « **هذا الشيء الذي يسميه السادة الأفاضل : الخطيئة أو الاثم .** »

وهكذا يكشف بريسون عن كل أبعاد القضية وكل أطرافها وجوانبها لتتجمع لديه أخيرا صورة واقعية كاملة لدراما ريفية من نوع خاص .

دراما ريفية من نوع خاص لأن برنانو ليس هو زولا وليس هو بيروشون .. ولذلك سميت روايته «**دراما ريفية**» ولم يطلق عليها « **واقعية ريفية** » لأنه لا يهتم بالواقع



مثله مثل بريسون .. ان اهتمامهما الواحد ينصب على حقيقة واحدة ..

هـــذه الحقيقة ليست هى الواقع ولا ما وراء الواقع .

ان بريســـون يركز اهتمامه ليس فقط على الموسيقى ولـكنه يرتدى أيضا ثوب المصور الفنان ، بحيث تتم كل لقطة فى اطار خاص بها وكأنهـــا لوحة بريشـــة المصـــور الشـــهير ماتيس .. والممثل عند بريسون ليس الا لونا يستخدم فى تلوين اللوحة .

والغريب أن بريسون سلك فى هذا الفيلم الجديد « **موشيت** » سلوكا لم يسلكه من قبل .. فقد لجأ الى « **تمصــــير** » الرواية .. أحـــل الســيارات محل الجيـــاد ، وصوت الموتورات بدلا من صوت الســياط .. كما نقل الأحـــداث من القـــرية الى المدينة .. كل هذا ليبين أن البؤس لا يزال موجودا على الرغم من تغيير الأوضاع وبالرغم من مرور الســنين .

ويجيء الفيلم فى النهاية عنيفا ومثيرا وجنسيا ! .

ثلاث فتيات يتنزهن بجوار سور طويل فى أول أيام الربيـــع .. من بينهن الصغيرة « موشيت » بشفتيها الغليظتين وصدرها الناهد وجوربها الأسود الذى يرتفع حتى فخـــذها فيكشف عن التقـــابل بينه وبين الجسد الأبيض البض كلما أزاحت نفحة الهواء الرطيب الجزء الأسفل من الجونلة الواسعة ..

وهـــكذا تتركز الـــكاميرا على تلك الفتاة المراهقة « موشيت » والتى تحمل بين جنبات شخصيتها المضطربة الخائفة القلقة حيوانا جاء متخفيا فى رحيق الأزهار المتفتحـــة .. أزهار الربيع أو ربيع العمر الناضج .

الحالة كما هو واضح ، هى حالة « **الخوف والجنس** » أو الخوف من الجنس او الجنس الذى يصـــحبه الخوف فى بداية نضجه .

وهنا ، وهنا فقط يختلف بريسون مع برنانو .. فبرنانو يصـــــــور « **الخوف والجنس** » فى روايته بحذر وحساسية وشـــفقة بل وباحترام وقداســـــة من بعض الزوايا .. أما بريسون فيستدعى الحب . حليف الجنس ، ليختلجا جنبا الى جنب فى قلب الفتاة المراهقة وفى جسدها .. ولم ينس بريسون أن يستدعى فوق ذلك مستلزمات الحالة الوجدانية والشعورية من عاطفة واغراء ورغبة وجاذبية ... ليكمل بها الصورة .. صـــورة « **الخوف والجنس** » على مستوياته الثلاثة التى ذكرناها .

هذه المعطيات الجسدية المضطربة تكشف عن الحياة القلقة فوق سطح هـــــذه الأرض البائسة .. أرض « **موشيت** » وكل ما عـــــداها من البشر .

ان « **موشيت** » تكاد تكون رمزا .. فهى ضحية .. ضحية الطين والوحل او ضحية الفقر .. انهـــــا صيد طريد ، لا لأنها بائسة ووحيدة ولكن لأن الشر من طبيعة الكائنات أو أن الشر كامن فى الوجود .

ان فخ الصـــــياد يصبح فخـــا ميتافيزيقيا . وتغلق الدوائر أو ينتهى الفيلم على صوت جرس يدندن بعيدا فى الفراغ .

هل هو المنقذ .. هل هو المخلص ؟

هل هو الوعد .. هل هو الوعيد ؟

هل هـــو الانتظـــار .. هل هـــو اللامبالاة ؟

هل هو الحقيقـــة .. هل هو الواقع ؟

ماذا هو اذن ؟!

هو ضرب من ضروب فلســـفة بريسون فى السينما الجديدة .

سمير محمود

أولاد حارتنا

هل هي من روايات الموجة الجديدة ؟

حتى ثلاثية (**بين القصرين ـ قصر الشوق ـ السكرية**) ، كانت طريقة نجيب محفوظ **البلزاكية** طبيعية بالنسبة للرواية المصرية . فالمجتمع المصرى حتى ذلك الوقت ، لم يكن قد حظى باقتراب الرواية منه لكى تستكشف علاقاته وسماته ورؤاه . ولكن فى لحظة بعينها ، بدا أن الأسلوب البلزاكى لا يناسب العصر . فالرواية الكلاسيكية كانت تعبر عن مجتمع آسن . ولكن نتيجة لتغير المجتمع ـ والفرد بالتالى ـ أصبحت الرواية بشكلها الكلاسيكى عاجزة عن التعبير بصدق من الواقع .

ولا شك أن **نجيب محفوظ** عندما أحس أنه عند مفترق الطريق ، عانى الكثير فى استكشاف الطريق الجديد ... خاصة وانه كان يحمل وحده ـ تقريبا ـ مسئولية الرواية العربية ...

وقد أكدت أعمال نجيب محفوظ التالية ، أنه قد تلمس الطريق الناضج للرواية الجديدة .
ولا شك أنه كان هناك أكثر من رافد لهذا التلمس : الاحساس بلا جدوى الأساليب الكلاسيكية ، الاحساس بنبض الحياة المصرية نبضا مغايرا ، ثم ـ وهذا هو الأهم ـ تمثل التجربة الروائية الجديدة فى أوربا ..

وهى قدرة ذكية من الكاتب ، أن يغير منهجه تماما . ولكن الكاتب اذا ما عبر عن نفسه بصدق ، فانه ، عندئذ ، لن يكون له تكنيك خاص . فالأسلوب الواضح ، يدل على عدم الصدق ، وعلى أن النتائج مجهزة من قبل ! .

ولكن محاولة نقل التجربة الأوربية ، أيضا ، هى محاولة غير مقبولة . حتى اذا ما عدنا الى القواعد البديهية حول تطابق الشكل والمضمون ...

وهناك ما يدلنا على أن نجيب محفوظ ، لم يحاول « نقل » الرواية الجديدة الى العربية ، وانما فتحت له المعركة الموجودة هناك معركة لم توجد هنا ! .

وتبدو معاناة الكاتب فى اختيار الطريق الجديد ، من أنه اضطرب بين أكثر من اتجاه ، واستعمل أكثر من طريقة . فكانت بداية أعماله ـ التى سنناقشها هنا ـ

« **أولاد حارتنا** » ـ وهى رواية غريبة التكوين ، فلا هى رواية تاريخية بالمعنى المفهوم ،ولا هى رواية رمزية بالمعنى المفهوم . ثم كانت رواية « **اللص والكلاب** » ، التى تستهدف فكرة مباشرة ، بأسلوب المونولوج الداخلى ـ وهو ما استعمله نجيب محفوظ الى حد ما فى الثلاثية ـ ثم كانت رواية : « **الطريق** » و « **الشحات** » ، وفيهما بدت الأبعاد الميتافيزيقية واضحة ، تثير فى نفس القارىء القلق ـ المطلوب للمعرفة ـ وتجرد المفاهيم ، وتناقش وتترك الأبواب مفتوحة ، دون رأى نهائى أو فكر واضح .

وفى روايتيه **السمان والخريف ، وميرامار** ... يناقش موقف بعض الناس ـ خاصة من كانوا ينتمون ، تماما ، الى النظام القديم ـ من **ثورة ٢٣ يوليو** . وهو وأن كان قد وضع المشكلة بشكلها الواضح فى الرواية الأولى ، عندما تعرض لمشكلة عيسى من الثورة ، رافضا لها فى البداية ، متجاوبا مع بعض أهدافها ، منحازا لها فى النهاية . فانه فى رواية (ميرامار) ، يرتفع بالمشكلة الى مستوى الرمز الدقيق . فالفتاة الريفية النقية (زهرة) التى تمثل كل الأخلاقيات التى من الممكن أن يمثلها الانسان النبيل ، يتقرب اليها : الانتهازى ، والرجعى ، والاقطاعى ، والسطحى ، والخائن ... لكنهم كلهم يتساقطون كالفراش قبل أن يصلوا اليها ...

من هذا التنوع ـ بالاضافة الى قصصه القصيرة ـ نرى الى أى حد ، حاول **نجيب محفوظ** أن يبحث عن طريق للرواية الجديدة ..

هل يمكن أن نقول عن رواية (**أولاد حارتنا**) انها رواية تاريخية ؟ .

ولكن الرواية التاريخية تعتمد على أحداث تاريخية واضحة . حقا أن الرواية التاريخية تقبل آراء كثيرة . لكن (أولاد حارتنا) تعتمد فى جوهرها على الميثولوجيا ، بالاضافة الى أنها تلبس هذه الميثولوجيا ثوبا واقعيا . فاذا ما اعتبرنا أن الميثولوجيا تكفى لتهيئة جو تاريخى ـ اعتبارا بأن لها هنا أساسا تاريخيا ما ـ متعرضين لذلك لمعارضات البعض ، فان الباس هذا الجو القديم الثوب الواقعى المعاصر ، يعقد المشكلة أكثر .



ن . محفوظ

وفى البـــداية لم تكن الـــرواية التاريخية تثير كل هذه القضايا ، فقد كان على الكاتب اما أن يعتمد على الحـــدث التاريخى ــ الا بعض الرؤى الخاصة ، واما أن يتخـــذه اطارا لعمل روائى **(مثلما فعـــل ليوتولستوى فى الحرب والسلام)** .

وكان الشرط الأســـاسى فى تنـــاول التـــاريخ ، تناولا روائيا ، الالتزام بالعصر الذى يكتب عنه الأديب التزاما تاما ، وبالذات ، فى الأحـــداث وتفسيرها ...

ولـــكن تحت ظروف كثيرة ، لجأ الكاتب العصرى الى التاريخ ، ليضع فيه قضايا عصرنا . وبدا التاريخ هنا مجرد مخلب قط فى يد الـــكاتب . ويبدو هذا واضحا فى روايات كاتب مثل : **هيوارد فاست** . فهـــو يأخذ الجـــو التاريخى لـــكى يعرض فـــكرة معاصرة تلح عليه . وبدا ذلك أكثر وضـــوحا فى المسرح . فعمـــل مثل **(الذباب)** ، اتخذ منه **سارتر** وسيلة لكى يثير الفرنسيين ضـــد الاحتلال النـــازى ، مستغلا الميثولوجيا اليونانية .

وعندما نتساءل الى أى حد يعتبر (أولاد حارتنا) عملا تاريخيـــا ... نتساءل الى أى حـــد تعد مسرحية **(الحداد يليق بالكترا)** لأونيل من الأعمال التاريخية ؟!

وتبدو الرواية ــ أيضا ــ رواية رمزية ، فهى منذ البداية تقلقنا ، وتجعلنا نتساءل : هل هى ــ حقا ــ رواية حادة فى الدراسة ؟ .

وبامكانية حل الكلمات المتقاطعة ، يستطيع القـــارىء أن يفك رموز الرواية . فاذا « **ادريس** » هـــو ابليس ، واذا « **أدهم** » هـــو آدم ، واذا « **أميمـــة** » هى حواء . واذا « **قدرى** » هو قابيل ، و « **همام** » هو هابيل .... الخ .. حتى اذا ما وصل الى « **عرفه** » ، وجده نبى العصر الحديث .. **العلم** ..

ولكن هل الرواية بهذا المعنى رواية رمزية ؟ .

نحن نعرف أن الرمز كلمة مطاطة ، تبدأ من الاشارة البسيطة ، ومما كان يسميه العرب بالكناية والاستعارة الى رموز أشد تعقيدا . حتى أن مدرسة العبث تصنع من الرموز جـــوا عاما ، وترفض تسمية ما **(يخفيه)** الكاتب فى ثنايا سطوره بالرمز . وهو يستاء جدا أن تحاول البحث عن الرمز ، ويطلب منـــك أن **(تحس)** الجو العام ...

ولكن الرمز هنا واضح . وهو رمز ميكانيكى . ولا خفاء فيه . بل أن الكاتب يلح .. **ان ما يقـدمه ليس رواية واقعيـــة ، وانما هو رمز لأحداث تناولها الدين من قبل ..**

« ووقف أدهم يوما ينظر الى ظله على الممشى بين الورود ، فاذا بظـــل جديد يمتـــد من ظله واشيا بقدوم شخص من المنعطف خلفه . بدأ الظل الجـــديد ، كأنما يخرج من موضع ضلوعه . والتفت وراءه فرأى فتاة سمراء وهى تهم بالتراجع عنـــدما اكتشفت وجوده ... »

ونحن لا نعرض هذه الفقرة الاكمثال اعتباطى على وضوح الرمز ومحاولة الالتزام بالميثولوجيا التزاما حرفيا فى كثير من الأحيان ..

ولكن ما الجديد فى هذه الرواية ؟

ان تجارب **نجيب محفوظ** قبـــل « **أولاد حارتنا** » واضحة .. روايات تاريخية تعرض لأحـــداث فرعونية ، هدفهـــا الوطن اغلب من امكانياتها الفنية ... **(كفاح طيبة ، رادوبيس ، عبث الأقدار)** .. رواية سيكلوجية **(السراب)** .. روايات واقعيـــة تتناول أحياء شعبية بما فيهـــا من حيـــاة ذات طابع خاص **(زقاق المدق ـ خان الخليلى)** ... روايات واقعية تعرض لحياة أسرة **(ثلاثية بين القصرين ـ بداية ونهاية)** ... أما (**أولاد حارتنـــا**) **فهى تاريخ الانسان نفسه ...**

ولذلك تحس على طول الرواية ، بالقدرية التى عبثت بمصير الانسان ، وبالقهر الذى عاناه طوال تاريخه ، وبحـــيرته بين **(ما يجب)** وبين **(ما يحدث)** . وبعـــد طول المعاناة يجد نفسه تحت ثقل نفس الضغوط التى كانت واقعة عليه منذ أن طرد من القصر ... أو من الجنة !

فى المقـــدمة التى كتبها نجيب محفوظ ــ وهو لا يكتب مقـــدمات أبدا ــ يتعرض للحارة ، يقول ان أبناء « **الحارة** » ، جميعا ، ينتمون الى أب واحد ، هو : الجبلاوى . لكنهم انقسموا الى فتوات وسكان مساكين ، يعيشون فى أسوأ الظروف :

« نعيش فى القاذورات بين الذباب والقمل ، نقنع بالفتـــات ، ونسعى بأجساد شبه عارية ، وهؤلاء الفتوات يروننا وهم يتبخترون على صدورنا ، فيأخذهم الاعجاب ، ولكنهم ينسون أنهم انما يتبخترون فوق صدورنا ، ولا عزاء لنا ، الا أن نتطلع الى البيت الكبير ونقول فى حـــزن وحسرة : (هنـــا يقيم الجبلاوى) صاحب الأوقاف ، هو الجـــد : ونحن الأحفاد » ..

نجيب محفوظ يروى قصـــة **(الانسان)** ، من خلال قصة طرده من الجنـــة ، الى ثورات الأنبيـــاء ، ومحاولاتهم صنع الخير للانسان . لكن الزمن يضيع ما يفعلون ، كأن الأرض فى حاجة الى أنبياء لا ينقطعون .

ويأتى العلم فى النهاية **(عرفة)** ، لكى يهز قيم الحارة ، ولكن الفتوات يطاردونه ، لكن يخلف لتلميـــذه **(حنش)** :

« وحدث أن أخذ بعض الشبان من حارتنا يختفون تباعا ، وقيل فى تفسير اختفائهم أنهم اهتدوا الى مكان حنش ، فانضموا اليه ، وانه يعلمهم الـــسحر اســـتعدادا ليوم **الخلاص** الموعود ، واســـتحوذ الخوف على الأركان ، وفتشوا المساكن والدكاكين ، وفرضوا أقسى العقوبات على أتفـــه الهفوات ، وانهالوا بالعصى للنظرة أو النكهة أو الضحكة ، حتى باتت الحارة فى جو قاتم من الخوف والحقد والارهاب . لكن الناس تحملوا البعض فى جلد ، ولاذوا بالصبر ، واستمسكوا بالأمـــل ، وكانوا كلما أضر بهـــم العسف ، قالوا : لابد للظلم من آخر ، والليل من نهار ، ولنريهم فى حارتنا مصرع الطغيـــان ومشرق النور والعجائب » .

وهكذا يعرض **نجيب محفوظ** لمأساة الانسان وما عاشـــه من قهر ، **لكنه يبقى باب الأمل مفتوحا ، كما يفعل الانسان دائما ، يتغلب على كل شىء بالألم ..**

وفى الحقيقة .. تبدو رواية (أولاد حارتنا) ، رغم غرابة التجربة رواية تقليدية ، فهو يستعمل نفس الأدوات التى كان يستعملها من قبل ، لكنها تمثل تلمس **نجيب محفوظ** طريقـــا جديدا للرواية ، ذلك الطريق الذى انتج أعماله التالية التى تقترب من فهم الرواية الجديدة فى الغرب ، والتى تمثل تماما مفهـــوم الرواية الجديدة لدينا اذا ما استطعنا أقلمة هذا المفهوم ..

عبد المنعم صبحى



مشهد من مسرحية ملك عجوز

شوقي عبد الحكيم و البحث عن المسرح المصري

أن تتناول عملا لشوقي عبد الحكيم للقراءة أو للدراسة أو للبحث أو لتقول فيه رأيا ، فذلك في يقيني مشكلة لأنك لا تستطيع أن تتناول عملا لمسرح هذا الكاتب دون أن تجد نفسك أردت أو لم ترد **داخل هذا المسرح كله .**

انه مسرح من الصعوبة بمكان أن تجزئه أو تفصله أو تضعه تحت مراحل أو اتجاهات معينة لكل مرحلة أو اتجاه صفاتها ومواصفاتها الخاصة . **انه كل شامل لا يقبل التقسيم** . ولئن قسم المؤلف مسرحه هذا الى مسرحيات أكثرها قصير من ذات الفصل الواحد وأقلها طويل من ذات الفصول الثلاثة ، فهذا التقسيم لا ينفى أن كل هذه المسرحيات تنضوى تحت شكل ومضمون وشخصية واحدة .. وتلك خصيصة هامة من خصائص **مسرح شوقي عبد الحكيم** لأنك تستطيع ببساطة أن تأخذ مسرحية أو أكثر لأى كاتب مصرى فتضعها تحت اسم وانتاج أى كاتب آخر فلا تتأثر المسرحية أو الكاتب لأنه لا فرق كبير هناك بين مسرحهم جميعا ولا شخصية تميز كلا منهم عن الآخر بعكس مسرح شوقي الذى لا يمكن أن يخضع لهذه الحالة فهو لا يقبل الوضع أو الاندماج تحت أى مسرح آخر لأى كاتب آخر . **باختصار هو مسرح له شخصيته الخاصة التى تتحدد ملامحها الصارمة ـ شكلا ومضمونا ـ في كل كلمة منه .**

ذلك يعنى من ناحية أخرى أن تناول مسرحية واحدة لشوقي عبد الحكيم معناه تناول مسرحه كله . وبالتالى فانت حين تتناول بالنقد أو بالتقييم مسرحية بالذات فان جزء كبيرا من حديثك هذا سوف ينصرف الى كل أعماله الأخرى بنفس الطريقة التى ينسحب بها على العمل المنقود

فعلا . ولهذا فنحن حين نتناول اليوم مسرحية « **خوفو** » لشوقى عبد الحكيم نجد أنفسنا بالضرورة أمام كل القضايا العامة والخاصة التى يثيرها هذا المسرح المتفرد ، وأولها **قضايا استلهام الذات والبحث عن مسرح مصرى شعبى يجمع بين الأصالة والمعاصرة أو المحلية والعالمية . ثم قضايا الرؤية المسرحية واللغة وشكل المسرح وبنائه الفنى وطبيعته المتميزة الى غير هذه الموضوعات التى يثيرها هذا المسرح الجاد .**

ولست أستطيع بالطبع أن أناقش كل هذه القضايا فى معرض حديثى عن هذه المسرحية التى بين أيدينا اليوم ، ولكننى سأحاول من خلال التعرض للمسرحية وتحليلها أن أمس هذه القضايا بقدر ما يتسع الموضوع .

وللوهلة الأولى لابد أن نظن أن مسرحية « **خوفو** » ــ استنادا الى الاسم **على الأقل** ــ مسرحية تاريخية تتناول حياة هذا الملك وأعماله من خلال اللحظة التاريخية السحيقة التى عاش فيها . وهنا لابد أن يثور سؤال على الفور .. **ما بال شوقى عبد الحكيم قد اتجه الى التاريخ هذه المرة يستلهمه أحدا مسرحيته تلك الجديدة** ، وهو الذى تعود الأخذ من معطيات الفن الشعبى الذى ينتشر فى ريف وقرى بلادنا . **وهل تخلى شوقى عن الحدوتة الشعبية التى تعود أن يأخذها ويطوعها لمسرحه التجريبى ذاك ؟ .**

الواقع أننا يجب أن نسارع الى نفى هذا فى الوقت الذى يجب أن نسارع فيه لنؤكد ان مسرحية « **خوفو** » ليست مسرحية تاريخية ، فهى لا تستند الى وقائع التاريخ ولكنها ربما استندت الى واقع تاريخى . **فشوقى عبد الحكيم** ليس مؤرخا ولا دارسا أو باحثا فى التاريخ . انه فنان خالق أولا وأخيرا يهمه أن يعجل أولا بالحقيقة الفكرية والفنية ثم يتبعها بعد ذلك ــ اذا أراد ــ **بعملية الاسقاط التاريخى** . ولهذا فان شوقى عبد الحكيم حين كتب مسرحيته تلك عن « خوفو » كان يأخذ التاريخ بتصوره الخاص تماما كما تعود أن يأخذ الحدوتة الشعبية ، فهو فى كل مسرحياته السابقة كان يسقط الكثير من تفصيلات القصص التى يتناولها ولا يعنى الا بما يراه مؤديا لتوصيل مسرحه بالشكل والمضمون الذى يريد . لقد تعود أن يطوع الحدوتة الشعبية لمقتضيات هذا المسرح وكذلك فعل بالتاريخ فى مسرحية « خوفو » حين طوعه لمسرحه فأسقط عنه تفصيلاته ووقائعه واحتمى بعوامل الخيال والايهام والمبالغة فأخذ التاريخ بتصوره الخاص واعتبره مجرد « حدوتة » .. **وهنا تحول خوفو الى ملك من هؤلاء الملوك الذين تعج بهم الحواديت الشعبية لا الى شخصية تاريخية لها ملامحها وأبعادها الصارمة.**

ولعلنا نصل الى هذا المعنى من خلال وصف شوقى عبد الحكيم نفسه للملك « خوفو » فى المشهد الأول فى بداية المسرحية .. انه يصفه ويقول..

« هو **ملك قديم أشبه بملوك الحواديت والحكايات العريقة منه بملوك التاريخ** » .. ثم يترجم لنا شوقى هذا المعنى ــ الذى يتأكد لنا مرة أخرى ــ فى هذا الحوار الذى يدور على لسان الملكين **الهى الحساب** اللذين يحاسبان « خوفو » فى مقبرته أو فى هرمه :

ــ **الأول** : اهو نشوف لنا ملك من بتوع الحواديت نحاسبه وخلاص .

ــ **الثانى** : على رأيك بلاش ناخد الحكاية جد .

ــ **الأول** : اسمع .. اسمع .. تعال نرجع تانى للملك اللى صبغ نفسه اسود وسلم نفسه للشعرا .

وهذا الحوار بين الملكين يسلمنا ــ من ناحية أخرى ــ **لحقيقتين** :

ــ **الأولى** : ان مسرحية « **خوفو** » ليست مأساة تاريخية ــ رغم أنها تصور لنا معاناة ملك يموت ــ وانما هى تراجيديا خيالية تبدو **«كفنتازيا»** مستلهمة من التاريخ .. وسنكتشف بعد قليل أنها تقترب جدا من « **الفارس** » ان لم تكن كذلك فعلا .

ــ **الثانية** : تؤكد لنا ما ذكرناه فى



ش . عبد الحكيم

أول هذا الموضوع من أن مسرح شوقى عبد الحكيم كل لا يتجزأ ينهض بعضه على بعض ، لأن حوار هذا الملك الذى يطالب بالرجوع « **للملك اللى صبغ نفسه أسود وسلم نفسه للشعرا** » يلخص لنا فى جملة واحدة مسرحية « **الملك معروف** » لنفس المؤلف .

ومسرحية خوفو كما قدمها لنا شوقى عبد الحكيم تقترب جدا من ملحمة **بابلية أشورية** تعود الى ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد ، وهى من أقدم ملاحم المجتمعات الزراعية وتعرف بملحمة « **جلجمش** » ، وهو بابلى عظيم يؤرقه نفس السؤال الذى يؤرق « **خوفو** » .. هذا السؤال الأزلى الذى يقول .. **لماذا الموت ؟ .. ولم لا يكون هناك خلود ؟** .. وبالاجابة على السؤال فان « جلجمش » يتصدى لقضية الموت ويصنع كل الخوارق حتى ليقتل الثور الالهى الذى يسود الاعتقاد ان الدنيا محمولة على قرنه . ثم يصل الى كبير الآلهة ويسأله عن سر خلوده ، ويحكى له هذا حكايته التى يفهم منها أن هذا الاله الخالد هو **سيدنا نوح** ، وانه قد خلد لأنه انقذ الجنس البشرى من الطوفان .. **وذلك يعنى أن خلود الشخص مرتبط بتاديته أكبر خدمة ممكنة للبشرية .**

ولابد أن **شوقى عبد الحكيم** قبل أن يكتب هذه المسرحية قد وقف متأملا مشدوها أمام الهرم الآن .. أمام أكبر واخلد مقبرة صنعها وعرفها انسان ، ولابد انه قد وصل الى نتيجة مؤداها ان الملك الذى بنى لنفسه هذه المقبرة — بما استغرقته من وقت وجهد ومعاناة — **رجل ظل يؤرقه الموت وترهبه فكرة النهاية والعدم** . انه رجل ولا شك مهزوز واقل من مستوى مسئولياته ولهذا ظل يخشى لحظة السقوط فانحصر تفكيره — طوال حياته — فى شىء واحد هو بناء قبر له يخلده بعد مماته . ولابد أن ملكا تتسلط عليه فكرة الموت بهذه الطريقة هو ملك يعبد الحياة ، وهو لهذا لابد أن يقف فى وجه هذا العدو الآن — الموت — ليصارعه .

ولابد أن شوقى عبد الحكيم قد تصور نفسه داخل هذه المقبرة الرهيبة يستجلى أسرارها وأسرار مليكها العنيد المذعور من الموت .. **وبالفعل يقوم شوقى — أولا — برحلة الى داخل الهرم ثم برحلة الى داخل أعماق شخصية خوفو بعد ذلك .**

واذ تبدأ المسرحية نجد أنفسنا داخل المقبرة ولكن ولدهشتنا العظيمة نجد « خوفو » ما زال حيا يرزق . لقد مات منذ ستة آلاف عام ولكنه ما زال حيا داخل قبره .. لم يهدأ ولم يسترح ولم يغمض له جفن . انه ملك تعيس مؤرق فى ميتته وهو ما زال يقف أمام ملكى الحساب الذين يعودانه بين الحين والحين ولا يتركانه ليملأ النوم جفونه . « انتو تعبتونى .. أنا عايز أنام .. عنيه تغمض .. ستلاف سنة وأنا واقف قدامكم .. وأنا وشى فى وشكم . أنام .. مش كده .. أنا جى هنا أنام .. أموت » .

والمسرحية هنا تشترك مع كل مسرح شوقى عبد الحكيم فى خصيصة الحدث الذى تم والذى يحاول المؤلف بعثه واسترجاعه على خشبة المسرح من جديد .. فالملك « خوفو » قد مات وها هو الهرم الأكبر يقوم شامخا .. والمسرحية تبدأ الآن بعد هذه الستة آلاف عام لتسبر غور هذه المقبرة الرهيبة ، ولتقتحم على هذا الملك « **عالمه الداخلى** » فى رحلة جوانية داخل ذاته . وتلك خصيصة ثانية من أهم خصائص مسرح شوقى الذى يقوم — أغلبه — على العوالم الداخلية لأبطاله . **انه مسرح تعبيرى ميدانه النفس الانسانية .. وهناك مسرحية تعبيرية .**

ويمهد شوقى عبد الحكيم لرحلته داخل هذا الملك بمشهد الحساب الذى يقوم بينه وبين الملكين والذى يقع فى اللحظة التاريخية التى نعيشها الآن كما تقول زوجة الملك خوفو .. « لكن دا راح .. انتهى » **تتجه الى أكثر بقاع المسرح احتكاكا بالجمهور . ثم للجمهور** » احنا النهاردة فى النص الثانى من القرن العشرين .. واللى حصل من ستلاف سنة .. « **مستديرة للملك خوفو** » .. ستلاف سنة » .

وتكون هذه الكلمات هى الايذان بعملية الاسترجاع التاريخى التى سيقوم بها المؤلف لنعيش مع الملك « خوفو » معاناته المريرة للموت . **ويهبط بنا شوقى الى هذه اللحظة** التاريخية السحيقة ويقف عند مرحلة معينة من حياة الملك خوفو ، ليبدأ فى بناء هذه الشخصية التراجيدية الجديدة على مسرحنا المصرى محتميا بكل رصيد الفنان من الخيال والايهام والمبالغة .

وحين يتناول شوقى عبد الحكيم شخصية الملك « خوفو » ليبدأ معها رحلة المعاناة مع الموت ، لا يقدمه لنا على أنه الرجل الذى بنى الهرم الاكبر . انه أكبر من هذا وأكثر شموخا ، **فخوفو فى المسرحية هو الدنيا . هو الملك . ملك الملوك . هو الانسان الالهى . هو الواحد . هو الحارس الأعظم . هو روح الوطن . هو البعث . هو الحياة . هو التجدد. هو البذرة . هو النماء . هو أوزوريس واهب الحياة والحافظ على السر . وهو الموت والجدب والعقم والخراب أيضا .**

ولكن خوفو هذا قد شاخ .. والشيخوخة فى مصر القديمة لم تكن ابدا — كما يتصورها المؤلف — شيخوخة السن .. « وأنا .. لسه فى عز شبابى . وزى ما انتى عارفة الشيخوخة فى مصر ماهياش أبدا شيخوخة السن . اليوم والشهر والسنة » .. **ان الشيخوخة هى شيخوخة العجز والياس والجمود والقصور عن العمل** .. وقد شاخ خوفو .. أصبح مقهورا عجوزا مهدودا يائسا .. والخطورة فى هذا العجز كما يقول — ايضا — الملك خوفو .. « وروح الاله الاكبر أبوبا لا تسكن لحظة جسد عجوز مهدود



القناع فى مسرح شوقى عبد الحكيم

يائس « منفعلا » والناس ماتسكتش .. النـــاس مترحمش « فترة » الملك الشايخ زى معبد قديم مهجور .. ان وقع يقع على اللى فيه .. وهمــه فيه .. أنا الواحــد .. أنا الملك خوفو » .

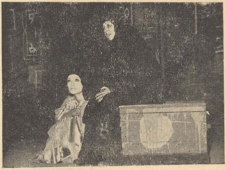
وشيخوخة الملك خـــوفو وعجزه وقهره تعنى انه لا حياة .. « وهو ده العجز .. اللى لو حصل وولد .. يولد الموت والخراب » . ولهــذا أخذت ترتفع الأصوات « خلصوا روح الاله .. روح مصر المجبوسة جـــوا أسوار الجســد العجوز المقهور » . ولهذا تصدى خوفو للموت .. وقد **كان بامكانه كملك أن يفعل أى شىء وكل شىء الا أن يقف فى وجه العدو الأكبر للحرية .. الموت .**

وقد أخذ « خوفو » فى صراعه مع الموت وتحديه له يقتل فى طريقه كل معنى للحياة .. فهو يقتل **ابنتـــه الخرساء المتاججة بالشباب والحيوية** وهوانما كان يقتل فيها نفســه لأنهـــا كانت مصيره المكتوب .. ثم يقتل فى طريقه ايضا **الحراث شيخ البلد** لأنه « لســه .. لســه مليان بالحيـــاة والتجدد » . وأخيرا يقتل **كبير الأطباء** حين يظن أنه قد اكتشف فى ملكه خوفو مظاهر الشيخوخة والعجز الذى طالما حاول اخفاؤهما عن الشعب .. « أنا مقتلتوش عشان كده .. عشان شفته مرة عريان .. أنا قتلته عشان شافنى أنا .. عريان .. واقع وبكح .. وانت عارفة حكاية الملك والناس فى مصر . عارفة الاحتفالات الدموية اللى بتم فى جو المعبد لحرق الملك المرضـــان اليائس . لحرق جسدى . واحنـــا منضمنش . يمكن اللى بيشـــوفنى بيروح يقول ويشــــيع فى البلد انه شافنى .. شاف عجزى من برا .. والكهنة عينهم عليه . الكهنة عينهم هنا .. ويمكن بيسألوه ويمكن بيقول لهم اللى بيشوفوا .. من جوا » .

ولكن حتمية فناء البطل التراجيدى والتى لابد أن تنتهى بمـــوت الملك « خوفو » تصل بنا فى المسرحية الى أن يعلم الشعب بحقيقة عجز ومرض وشيخوخة مليكه العظيم حامل السر الأعظم وروح مصر .. « همــــــه شافونى .. شافونى .. حطوا عنيهم عليـــه . دخلوا عليـــه هدومى .. حاوطونى من جوه ومن بره » ومعنى هذا أن الدعوة ستنطلق للنيل من الملك المقهور حفاظا على روح مصر . ومن هنا كان لا بد أن يتجه الملك باهتمام الناس وجهة أخرى حتى لا ينـــالوا منـــه .. « قولولى دلونى » يتلفت متوترا فترة « أنا لازم أعمل حاجة .. أشغلهم بعيد عنى فى حاجة « عاليا » لازم أستنى . أنا الملك خـــوفو » .

وهكذا جاء بناء الهرم الأكبر لا لتخليد الملك ولكن لامتصاص جهـــد الناس بالدرجة الأولى حتى لا ينالوا منه . ولكن المقبرة ينتهى بنـــاؤها ويبدأ الشعب فى البحث عن البذرة فى الوقت الذى تكون فيه سقطة بطلنا التراجيدى « خـــوفو » والتى بدأت بتحديه للموت ، قد امتدت واتسعت بخطئه فى حق شعبه وتسخيره فى بناء هـــذه المقبرة طوال هذه السنين .

وكانت تلك تعنى نهاية الرحـــلة بالنسبة لخوفو الذى صـــدر عليه الحكم بالموت حفاظا على السر الأعظم



مشهد من مسرحية حسن ونعيمة

وروح مصر وروح الالهة داخل جسد الملك .. وقد صدر الحكم .. « الناس عايزه تموت .. وتزرع .. وتقلع .. والدور على الملك .. الموت لجسد الملك العجوز الشايخ المقهور » ... وتبدأ الطقوس فى المعبد ويجتمع كل اهل مصر فى كثرة عددية مثل كثرة التجيل .. فلاحين وعرافين وفلاسفة وفنانين واسرى وخدم وكهنة لقتل الملك وذر رماده فى كل أرض مصر .

ويموت الملك « خوفو » فى حضور جديه « زوسر » و « سنفرو » .. وقد مات الأول شابا ولما بلغ التاسعة عشر . لأنه قدم نفسه « بنفسه » قربانا لمصر يوم أحس بالعجز فى داخله وهو لهذا مات مستريحا فى قبره . أما الثانى فلم يقدم نفسه تضحية لشعبه يوم أحس بالشيخوخة والعجز وهو لذلك ما زال مؤرقا فى ميتته ، وها هى ذى زوجته لا تبرح تسخر منه .. وها هو ذا الابن « خوفو » يفعل فعلة جده فيموت مينة الأرق والعذاب .

ومعنى هذا أن شوقى عبد الحكيم يدين الملك خوفو .. انه يرفضه .. لقد اراد أن يخلد مقبرة أهلكت شعبه ولم تخلده .. لقد ضل طريقه الى الخلود يوم تصدى للموت ويوم قتل « الفن » فى شخص ابنته ويوم استنزف جهد مصر فى بناء مقبرة .. وشوقى يرفض بهذا كل الأفكار التى من شأنها أن تعوق حرية الفن والحياة والانطلاق ويعلن موقفه على لسان الملك الشاب المنتصر قرب نهاية المسرحية .. « **أنا مع الشاب .. مع اللى جى .. مع الناس** » . وهى نظرة تحمل الكثير من التفاؤل الطيب من المؤلف .

لقد أقام شوقى عبد الحكيم عالمه الدرامى فى هذه المسرحية على التاريخ بعد ان تحول فى يده الى حدوتة ولكنه لم يعالجها على المستوى السطحى للحدوتة ويبدو لنا هذا فى طريقة تركيب مستويات الحدث والصراع والأبعاد التى اعطاها المؤلف للصراع داخل المسرحية .. فعلى المستوى الميتافيزيقى يجرى الصراع بين قوى مطلقة هى قوى الحياة والموت أو البقاء والعدم أو الفناء والخلود أو الخير والشر . أما على المستوى الاجتماعى فالصراع يدور بين الملك ونفسه ثم بينه وبين الشعب .

وفى نهاية هذه الكلمة كنت احب أن أؤكد ان المسرحية رغم ما قد يبدو من أنها فنتازيا خيالية مستلهمة من التاريخ الا أنها تحفل بالكثير من المفاهيم الحديثة ويمكن بالتالى أن نسقط عليها الكثير من المضامين العصرية مثل الحفاظ على روح مصر والتصدى للعجز واليأس والقصور عن العمل . ان شوقى عبد الحكيم يتكلم عن بناء بلد عظيم لنا وللأجيال القادمة .. « **حاجة تقول للناس اننا مشينا من هنا** » كما يقول الملك خوفو .. ولعل هذا أن يهدم الرأى القائل بأن شوقى عبد الحكيم يكتب مسرحا بذاته لذاته . انه ليس منعزلا فهو يعيش – معنا – لخطته التاريخية ينفعل بها وبنا ولكنه يعبر عنها بطريقته التى أرى فيها صدقا لا أراه فى أغلب مسرحنا المصرى الحديث .

محمد بركات